بيت المثقفين
والمبدعين العرب

هي الشارقة.. المدينة التي تغنى بها الشعر وانتشى حباً وسلاماً، وانتمت إليها القصائد في البلاغة والسؤدد، إنها جارة البحر التي ارتسمت على جبين الأفق لوحة أمل ودهشة، واكتنزت لغة وموسيقا في تواشيح الرمل والماء، وإنها سيدة الحدائق، التي اعتمرت خطى الشجر والنسيم، وعانقت ضوء الأفق.. في ربوعها شدت بلابل المسرح، وامتزجت في تغريدها بشقائق الأحلام وفضاءات الجمال، وفي أزقتها القديمة سبائك ألوان وحروف، سطعت في سماء الفن واتقدت بالإنسانية، هنا الطريق البهيج إلى أرض المعارض نافذة الفكر والعلم، والطريق الساحر إلى القصباء فضاء الفرح والإبداع، وهنا الطريق المتقد إلى قصر الثقافة محراب الحرف والكتاب، والطريق العاشق إلى كل المتاحف والصروح والمراكز والمسارح والمعارض، حيث هوية المحبة.. هنا الشارقة عاصمة عالمية للكتاب وبيت كل المثقفين والمبدعين والفنانين والمسرحيين والشعراء والأدباء.. بيت كل من يحمل رسالة في قيم العدالة والحرية بفكره المستنير، وكل من يحرص على تقديم قيمة معرفية وفكرية قادرة على صون المجتمع والارتقاء به.

لا يوجد مثقف أو مبدع أو باحث من المحيط إلى الخليج إلا وزار الشارقة، سواء ضيفاً في ندوة، أو مشاركاً في مؤتمر، أو مكرماً في فعالية، ومن لم يحظ بعد بفرصة الزيارة تجده مشاركاً فاعلاً في الأنشطة والفعاليات الثقافية المتنوعة، التي تقيمها الشارقة وترعاها خارج الدولة، كما تجده مشاركاً متواصلاً في أنشطة وفعاليات بيوت الشعر العربية.. هذا فضلاً عن العديد من المثقفين والمبدعين العرب الذين يقيمون في ربوعها منذ عشرات السنوات، ويشكلون جزءاً من ذاكرتها الثقافية والفنية، لما وجدوه من دعم واهتمام واحتفاء غير محدود، ومساحة واسعة للتعبير والإبداع والتميز، فكانت ومازالت اليد التي ترعى مواكب الفكر وأعراس الثقافة، ومنصةً لنشر الإبداعات والأعمال الأدبية والفكرية بشكل متواصل.

نعم.. هي بيت مفتوح يستقبل المبدعين والموهوبين من كل مكان، بيتٌ عماده الأمان والطمأنينة والتآخي، ونوافذه مشرعة على الحضارات الإنسانية وعوالم الثقافة الرحبة، يعبق برائحة التراث ويثري الروابط الثقافية العربية.. هنا أبواب المسرح مفتوحة على مصراعيها طوال العام، وقطار الأمسيات الأدبية يسير بلا توقف، وأضواء المعارض الفنية تزداد اتساعاً، وشعلة المؤتمرات الفكرية ممتدة لا تنطفئ، فكل نشاط ثقافي هو جسر لنشاط آخر، وكل فعالية هي امتداد لفعالية أخرى، وكل مؤتمر هو ترجمة لرؤية شاملة لمشروع ثقافي تنموي متكامل أطلقها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، والتي تحتفي أولاً وآخراً بالمثقف كإنسان له كيانه وكينونته ورغباته وحضوره، وتهتم به اهتماماً لا يضاهى.

أصبحت الشارقة مركز الجذب الأول لكل الأطياف الثقافية العربية من دون تمييز، وتحولت إلى مدينة مركزية لحركة الثقافة العربية والتواصل بين المثقفين، ولم تستلب دورها الريادي في هذا المجال من أي مدينة أخرى، بل صنعت رؤية وأفقاً جديدين للنمو الثقافي والحضاري، وعملت على دعم العديد من المراكز الثقافية في مختلف الدول العربية، ومدت جسوراً مع المؤسسات والجهات المعنية بالشأن الثقافي، وهي اليوم تسعى إلى استضافة المزيد من الكتّاب والشعراء والمسرحيين والإعلاميين العرب، للمشاركة في الاحتفالات والفعاليات والمبادرات والأنشطة الثقافية والفنية المتنوعة، احتفاءً بالشارقة عاصمة عالمية للكتاب لعام (٢٠١٩)، ما يحقق لها المزيد من الحضور الثقافي والإنساني على كافة المستويات المحلية والعربية والدولية.

الشارقة تحولت إلى مدينة مركزية لحركة الثقافة العربية والتواصل بين المثقفين

هيئة التحرير



سلطان القاسمي يهنئ الفائزين واليونيسكو بجائزة الشارقة للثقافة

«السمندل» و«الشباك»

ينضمان لقائمة المكرمين بالجائزة


عبدالحليم حريص

أرسل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تحياته إلى جميع المشاركين في حفل تتويج الفائزين بجائزة الشارقة للثقافة العربية، وإلى منظمة اليونيسكو على جهودها المبذولة في تكريم الفائزين. جاء ذلك خلال كلمة ألقاها عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة في الشارقة بمقر اليونيسكو في باريس، مؤخراً، خلال حفل تكريم الفائزين بجائزة الشارقة للثقافة العربية في نسختها السادسة عشرة لعام (٢٠١٨م).

وأوضح عبدالله محمد العويس أن منصات التتويج والتكريم في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونيسكو) شهدت، وعلى مدى عقدين من الزمن، القامات والمؤسسات الثقافية العالمية التي أسهمت في خدمة الثقافة العربية، وها نحن اليوم في فصلٍ جديدٍ من الجائزة نحتفل بتكريم جمعية (سمندل) اللبنانية، ومهرجان (شبّاك) البريطاني لينضما إلى قائمة الفائزين بهذه الجائزة، والتي انطلقت عام (١٩٩٨م) بمناسبة اختيار الشارقة عاصمةً للثقافة العربية، في مسيرةٍ ثقافيةٍ ترعاها الشارقة من أجل تعزيز الثقافة الإنسانية، وبناء جسورٍ للحوار الثقافي الذي يسهم في خدمة المجتمعات. مؤكداً أن هذه الجائزة تنطلق بعطاء متجدّد في دعم وتشجيع المشتغلين في الثقافة العربية، محققةً بذلك الأهداف التي من أجلها أنشئت هذه الجائزة.

وأضاف أن هذه المسيرة تعززت بشرف حصول الشارقة على لقب (عاصمة الثقافة الإسلامية) عام (٢٠١٤)، ليتعزّز حضور دولة الإمارات العربية المتحدة الثقافي على المستوى العالمي، بمناسبة حصول الشارقة على لقب (عاصمة عالمية للكتاب) للعام (٢٠١٩م).

كما صرح رئيس دائرة الثقافة أن (الجائزة تعكس جهود إمارة الشارقة في تعزيز العلاقات الثقافية وترسيخ الحوار بين الثقافات، الذي يكرس بنتائجه إبداعاً وفكراً تستفيد منه الشعوب في مختلف دول العالم، ويشكل رافداً جديداً ونوعياً للحضارة الإنسانية بدعم مادي ومعنوي كبير من صاحب السمو حاكم الشارقة).

واختتم العويس كلمته قائلاً: (كان للتعاون المثمر بين منظمة اليونيسكو والمؤسسات الثقافية في دولة الإمارات، أثره البالغ في إنجاح الأنشطة المشتركة، ويأتي احتفالنا اليوم تجسيداً لهذا التعاون).

من جانبه أعرب (تشينغ تشو) عن سعادته بالدور الكبير الذي باتت تلعبه الجائزة، التي تقدمها الشارقة لدعم المبدعين، الذين يخدمون الثقافة العربية، ويعملون من أجل نشر ثقافة الاعتدال والتعايش بين الحضارات.. موجهاً شكره وتقديره للدور الريادي والثقافي والإنساني، الذي يقوم به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، على كافة الصعد: العربية والإقليمية والعالمية.

وكان برنامج حفل الافتتاح قد بدأ بورشة كاريكاتير للفنان سال سيجور، حيث قام فنانون من جمعية (سمندل) بتقديم ورشة عمل مفتوحة للمشاركين المهتمين بتعلم فن رواية القصص عن طريق الرسم، بعدها بدأت جلسة حوار تضمنت وجهات النظر المختلفة حول دور القصص المصورة، ودورها في تعزيز الحوار بين الأجيال والثقافات. كما شمل برنامج حفل الجائزة تقديم مادة تصويرية لكل من جمعية (سمندل)، ومهرجان (شباك)، وتلا ذلك تكريم الفائزين ليختتم الحفل بفقرة موسيقية لآمال مثلوثي، مغنية وكاتبة أغانٍ تونسية بالتعاون مع مهرجان (شباك).

يذكر أن جمعية (سمندل) منظّمة غير ربحيّة، تقوم على العمل التطوعي وتُعنى بالنهوض بفن القصص المصوّرة /الكوميكس/ لدى جماهير من مختلف الأعمار، وقد نشرت منذ تأسيسها في العام (٢٠٠٧) مجموعة كبيرة من الكتب والمجلّات، الى جانب استضافتها للعديد من حلقات العمل والمعارض، سواء في لبنان أو في مناطق أخرى من العالم، وقد حصدت (سمندل) عدّة جوائز.

يذكر أن مهرجان (شُبّاك) من أكبر المهرجانات التي تعنى بالثقافة العربية المعاصرة في أوروبا وينظم بالمملكة المتحدة وإيرلندا الشمالية، ويقام منذ تدشينه في العام (٢٠١١) مرّة واحدة كلّ عامين، ويمثّل جسراً ثقافياً يربط والمملكة المتّحدة بأفضل ما تقدّمه الثقافة العربية المعاصرة، من خلال تنظيم برامج طموحة، تشمل الفنون البصريّة والأفلام والموسيقا والمسرح والأدب والفعاليّات والمناقشات.

ويهدف المهرجان الذي يتم بالتعاون مع مجموعة جمعيات فاعلة ومؤسسات فنية في لندن والخارج، إلى الاحتفاء بالفنانين العرب على الصعيد الدولي، ويركّز على الأعمال الفرديّة للفنانين، مسلطاً بذلك الضوء على أهميّة تعدديّة الأصوات، وتنوع وجهات النظر المتباينة، كما يصبو المهرجان إلى الترويج لنواحي الابتكار والإبداع لدى الفنانين العرب، وإيصالها لأكبر عدد من الناس في المملكة المتحدة وفي العالم أجمع.

حضر الاحتفال تشينغ تشو نائب المدير العام بمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونيسكو)، وعبدالله محمد العويس رئيس دائرة الثقافة بالشارقة، وعيسى السهلاوي القائم بالأعمال في سفارة الإمارات في باريس، ومحمد القصير مدير إدارة الشؤون الثقافية بالدائرة، وعدد من مسؤولي السفارة اللبنانية والسفارة البريطانية، وممثلي السلك الدبلوماسي المعتمدين في باريس، ومثقفين وإعلاميين فرنسيين وعرب.

انطلقت الجائزة عام (١٩٩٨) لتعزيز الثقافة العربية وبناء جسور التواصل الإنساني

عبدالله العويس: ترسيخ الحوار بين الثقافات يكرس الإبداع ويشكل رافداً فكرياً إنسانياً

شباك: نافذة على الثقافة العربية المعاصرة

A WINDOW ON CONTEMPORARY ARAB CULTURE

SHUBBAK

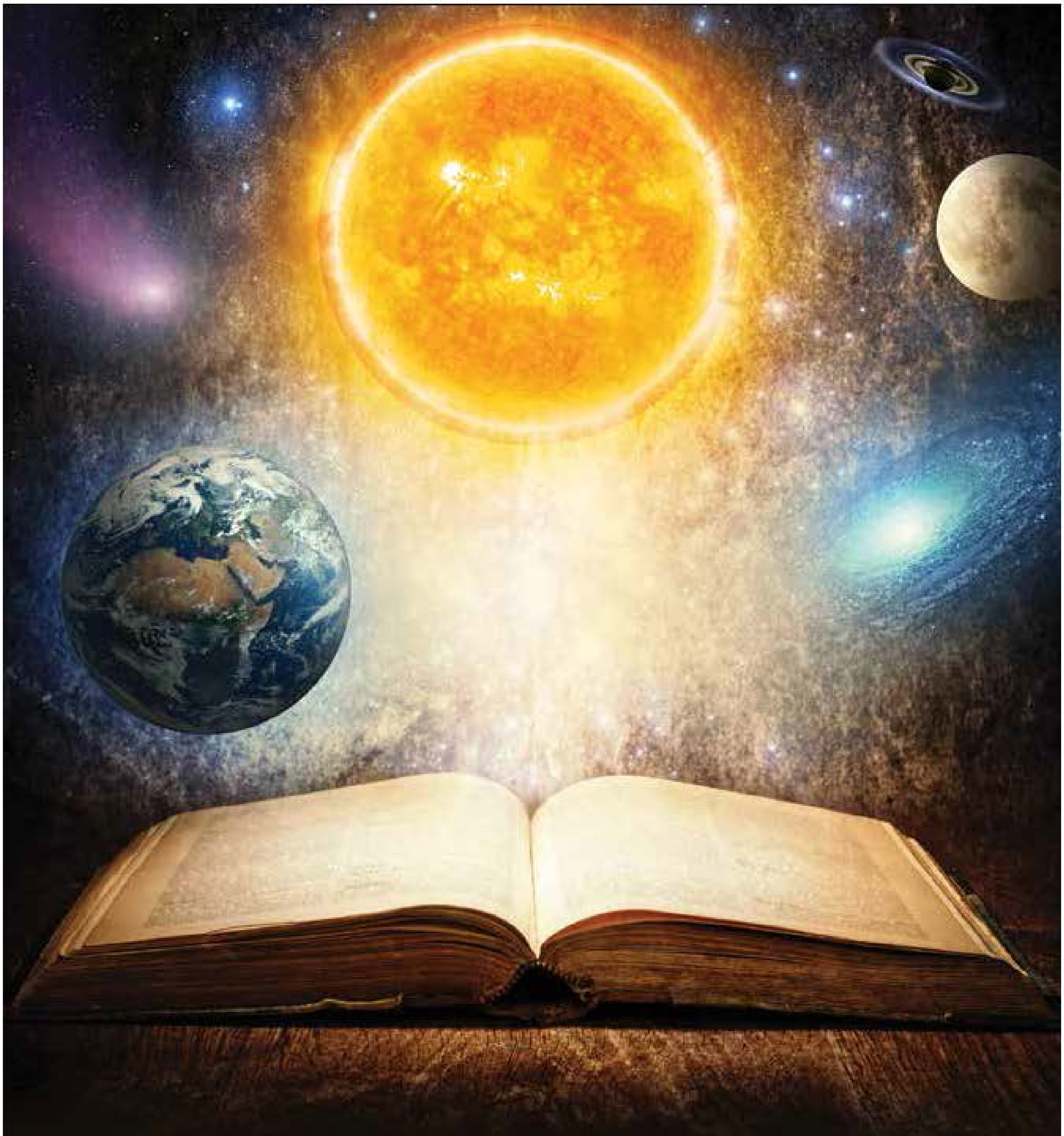
السَّمَنْدَل

Samandal

تأسست جائزة اليونيسكو – الشارقة للثقافة العربية في عام ١٩٩٨ – والتي جاءت بالتزامن مع إعلان الشارقة عاصمة الثقافة العربية – وهي تمنح سنوياً اثنين من الأفراد أو المجموعات أو المؤسسات، يسعيان من خلال أعمالهما وإنجازاتهما البارزة إلى توسيع نطاق المعرفة بالفن والثقافة العربيين.

تجسد هذه الجائزة تجسيداً تاماً قيم التفاهم المتبادل المدرجة في النظام التأسيسي للمنظمة، ومن خلال مكافأة المسيرة المهنية لأفراد أو كيانات أمضوا حياتهم في بذل الجهود لتعزيز ثقافة يدينون لها بالكثير، كما تسعى جائزة اليونيسكو – الشارقة للثقافة العربية إلى تعزيز فهم الحضارات الأخرى فهماً أفضل، وتشجيع التبادلات على الصعيد الدولي.

ولقد تركت الثقافة والفنون العربية في العالم أجمع آثاراً انعكست إيجاباً. لا على فسيفساء الثقافات في المنطقة العربية فحسب، بل أيضاً على ثقافات أبعد من ذلك بكثير، ولا يمكن للمرء أن يجد طريقة أفضل من هذه لزرع بذور السلام.



علماء الفلك وأرصادهم الدقيقة

تأثيرات علم المدار العربي في الغرب اللاتيني


يقظان مصطفى

جرى اتصال العرب المستمر ومعرفتهم المباشرة بخير ما ألفه القدماء في العلوم عبر ترجمة الكتاب الأصلي للفلكي الإسكندراني بطلميوس، التصنيف العظيم في الحساب، وسمّوه (المجسطي)، وعدلوا نظرياته الفلكية بتغيير القيم العددية في جداوله، وصارت الترجمة العربية له هي المصدر الأوحد لمعرفته بعد أن ضاعت أصوله الإغريقية، وبقي الاهتمام بعلم الفلك (علم المدار السماوي)، وبعلم الهيئة (علم بنية الكون)، وبالأزياج (جداول حركات الكواكب) متواصلاً في المنطقة الثقافية العربية منذ نهاية القرن ٢هـ/ ٨م، عددٌ كبيرٌ من علماء الفلك النظري، وعددٌ كبير من المؤلفات فيه بلغة العلم السائدة/ العربية، وعددٌ كبير من المراصد الخاصة والعامة؛ فجاءت أرصادٌ دقيقة سُجّلت ما بين القرنين ٩ و١٥ الميلاديين.

بدأت البحوث الفلكية ممولة من الدولة في عهد المأمون وفق برنامج شامل للأرصاد العلمية

المدرسة البغدادية شكلت إرهاصات حقيقية للدراسات المتخصصة في علم الفلك

بدأ عملٌ جماعيٌ في البحوث الفلكية ممولاً من السلطة المركزية ببغداد وفق برنامج شامل للأرصاد المتواصلة بتشجيع من الخليفة العباسي المأمون، وتكونت (مدرسة بغدادية) حقيقية في علم الفلك. وكان علماء الفلك يشددون على دقة آلات رصد الشمس والقمر المُنشأة في حيّ الشماسية في بغداد، ثم في جبل قاسيون بدمشق، فاكتشفوا المعادلات الأساسية في حساب المثلثات الكروية، وبها تأكدت الصبغة العلمية للدراسات الفلكية بابتكار فرع جديد في الرياضيات هو (حساب المثلثات). وجاء تقويم القرطبي تقويماً نموذجياً للمزارعين يتناول السنة شهراً فشهراً ويوماً فيوماً؛ محدداً الأعمال الزراعية التي ينبغي أن تنجز، وتوقيت دخول الشمس في دائرة البروج، ومنازل القمر، وطلوع نجم وسقوط آخر في الليل (الأنواء).

أجرى العلماء العرب سلسلة من الأرصاد لتصحيح المعلومات الواردة في الجداول الإغريقية تمخض عنها جداول فلكية موثّقة.. وقاسوا في السهول الواقعة بين النهرين عند سنجار قرب الموصل قيمة درجة واحدة من محيط الأرض فوجدوها تساوي ١١١٨١٤ متراً (القيمة الفعلية: ١١٠٩٣٨ متراً).. وبطلب من المأمون توصل سند ابن علي إلى القيمة نفسها ما بين واسط وتدمر؛ ومنها حسبوا مقدار محيط الأرض بـ ٤١٢٤٨ كم (الرقم الحقيقي ٤٠٠٧٦ كم !) مصححين بذلك الرقم الإغريقي البالغ ٣٨٢٤٠ كم.

في كتابه الفلكي الموسوعي (القانون المسعودي) راجع البيروني، كلَّ عمل فلكي قبله، وبفضل عمله الدقيق تأتّى لمعاصره ابن الهيثم البدء بكسر الإطار التقليدي لعلم الفلك عبر كتابه (هيئة العالم)، وقدمت الأزياج العربية: قوانين وجداول الخوارزمي (ت ٨٢٠م)، وجداول البتاني (ت ٩٢٩م) وجداول الزرقالي/ طليطلة حقل دراسات أكثر اتساعاً للفلكيين اللاتينيين، ولعب عملان عربيان للفرغاني ولثابت بن قرّة دوراً كبيراً في تشكيل (النظرية الفلكية) عندهم.

تابع البتّاني، أحد أعلام رجال الفلك في العالم، في مطلع القرن العاشر برنامجاً منتظماً للأرصاد على مدى ٣٠ عاماً في مدينة الرقة شمالي سوريا، مثبتاً حدوث الكسوف الحلقي الشمسي بتحديد تسارع القمر في حركته حول الأرض.. وكذلك فعل أبو الوفا البوزجاني (ت ٩٩٨م) في مرصد حدائق القصر الملكي في بغداد في عهد شرف الدولة، وعمل الخيّام في مرصد كبير منتظم بعناية أسسه ملك شاه نحو





١٠٧٤م في منطقة أصفهان، أيضاً بُرمجت فيه الأرصاد لمدة ٣٠ عاماً لرصد زحل... وعلى نمطه أسس مرصد (مراغة) في القرن ١٣، وفيه كان رب العمل نصير الدين الطوسي ومؤيد الدين العُرضي مسؤولين عن تصميم الآلات. وأنشأ الحاكم ألغ بك، وهو رجل علم مهم، مرصد سمرقند عام ١٤٢٠م وزوّده بالآلات والأدوات والراصدين المهرة، يعاونهم كبار الفلكيين والرياضيين؛ فكان (الزيج السلطاني).

كما وضع عبدالرحمن بن عمر بن سهل الصوفي كتابه المتقن (صور الكواكب الثابتة)، وضمّنه صوراً ورسوماً لأكثر من ألف وأربعمئة نجم وكوكب، رسمها على شكل الأناسي والحيوان: العذراء، الدب الأكبر، الحوت... حتى صار مرجعاً لمعظم الدراسات التالية، وتُرجم في عهد الملك العالِم ألفونسو العاشر إلى الإسبانية.

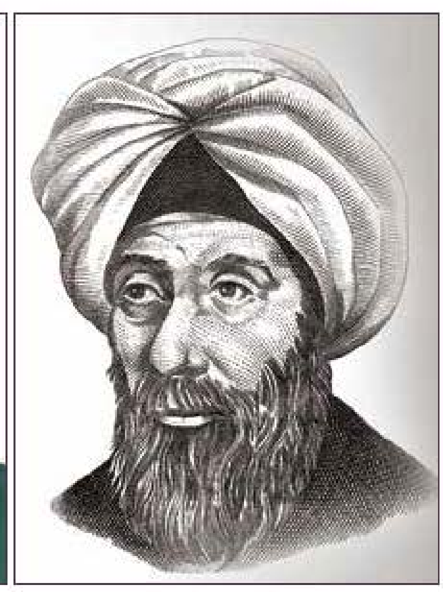
كما كانت المرة الأولى في التاريخ التي يظهر فيها مفهوم (السرعة في نقطة معينة) هي عندما تكلم ثابت بن قرة عن سرعة كوكب في أوجه وفي حضيضه. وهو وضع الهيئة الهندسية لتحليل حركة كوكب؛ وهذا أيضاً أول تحليل رياضي للحركة. وهو عمل أرصاداً حسب منها طول السنة النجمية؛ فكانت أكثر من الحقيقة بنصف ثانية!

في القرن ١٢م اكتشف العلماء العرب النظام الخاص بالتقاويم الفلكية للشمس والقمر.. ثم الكواكب الأخرى؛ فكان هذا هو الأساس في وضع التقاويم التي استخدمت على نطاق واسع عندما بدأت الملاحة عبر المحيطات.. وفي المغرب العربي وضع الزرقالي مؤلَّفه (جداول طليطلة) فكان له تأثير كبير في الغرب اللاتيني. ويقال إن العالم القرطبي الموسوعي عباس بن فرناس أعد في زمنه القرن (٩م) غرفة لهيئة السماء في منزله، خُيِّل فيها للناظرين النجوم والغيوم والبروق والرعود.

وعرف العرب آلات قياس لدرجات الطول والعرض وحركات النجوم، منها: اللبنة والحلقة الاعتدالية وذات الأوتار وذات الحلق وذات السمت والارتفاع وذات الشعبتين وذات الجيب والربع المسطري وذات الثقبتين. وصنعوا آلة قياس الربع الحائطية (Mural Quadrant).. وأنواعاً مختلفة من آلات القياس والأرباع، منها الربع السمتي، والربع ذو الثقب الذي اخترعه ابن يونس المصري عام ٣٧٠هـ.

حسبوا مقدار محيط الأرض بـ (٤١٢٤٨) كم والرقم الحقيقي العلمي (٤٠٠٧٦) كم

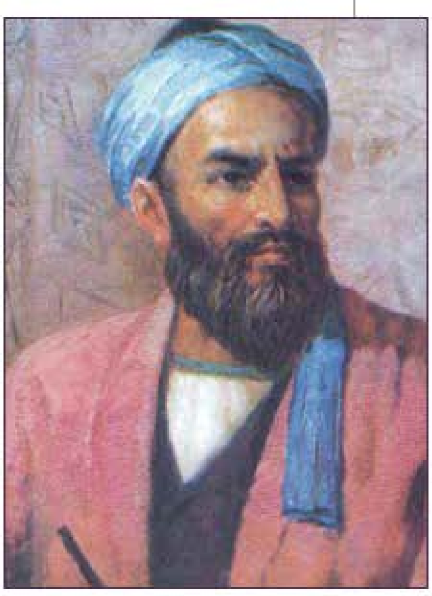
علم الفلك عربياً اعتمد على المسعودي والبيروني وابن الهيثم والخوارزمي وغيرهم ممن بنوا النظرية الفلكية



ابن الهيثم



الخوارزمي



البيروني



من آلات الرصد والقياس

وبهذا دخل علم الفلك العربي وآلاته إلى الغرب اللاتيني بالأسطرلاب/ آلة القياسات الفلكية المبنية على مبدأ الإسقاط التصويري المجسم؛ ليقدم عرضاً سهلاً لحركتي الشمس: اليومية والسنوية، ولتزاوج فعلي لهما.. لكن لتقله مر بتطورات عديدة إلى أن ظهر الأسطرلاب الخطي المُبسّط: (عصا الطوسي). وأدت هذه التطورات إلى ظهور آلات الرصد المدارية في العصور الوسطى الغربية، فكانت مقدمة لاختراع الساعة الآلية.. كما برع العرب والمسلمون في صناعة المزاول التي كانت الوسيلة الوحيدة لمعرفة الوقت، وأروع ما قدموه في هذا المضمار رسالة مفصلة غير مسبوقة في مزولة العرب، وفيها لأول مرة خطوط الساعات المتساوية التي لا عهد لليونان بها، كما ابتكروا الساعات الشمسية الدقاقة ذات الرقاص.

عرف كوبرنيكوس؛ مفجر الثورة العلمية المعاصرة عام ١٥٤٣م، بنية الكرات المجسمة الموروثة عن كتاب ابن الهيثم (هيئة العالم).. وبعد أن اكتشف قانون حركة مبادرة الاعتدالين عاد إلى مفاهيم الفلكيين العرب التي تعتبر، ومنذ عصر ثابت بن قرة والبتاني، أن السنة النجمية ثابتة وأن دورات حركات الكواكب مثبتة بالنسبة إلى النجوم. ويستعير كوبرنيكوس من الزرقالي الآلية المُعدَّة لفهم (نظريته الشمسية).. أما العملية التقنية التي استخدمها في معالجة جميع حركات الكواكب، وخصوصاً القمر، فكان الطوسي قد عرضها في كتابه (الهيئة) قبل قرنين من الزمان، وسمّاها البحّاثة المعاصرون (مزدوجة الطوسي). بل أكثر ما يثير الدهشة أن نظريته المتعلقة بالكواكب، متطابقة رياضياً مع نماذج الفلكي الدمشقي ابن الشاطر، التي أعدها قبله بقرن من الزمان!

لقد قام المستعربون في الأديرة في جميع أنحاء شبه جزيرة إيبيريا/ إسبانيا بحركة ترجمة للمعارف الشرقية العربية، وتوافد إلى الجزيرة عدد كبير من العلماء الأوروبيين المتلهفين للحصول عليها؛ فتدفق عليهم علم الإغريق والرومان.. غير أن أسوأ ما حصل هو أن الكشوف التي توصل إليها العرب قد أُدمجت ضمن رصيد الثقافة الغربية؟! إلى درجة أن ابن عبدون، الوزير والأديب الأندلسي في عصره، قد قال بضرورة عدم بيعهم الكتب (لأنهم يترجمونها وينسبونها إلى أساقفتهم وعلمائهم وهو ما قد حدث).

عرف العرب في القرن (١٣)م النظام الخاص بالتقاويم الفلكية للشمس والقمر وآلات قياس درجات الطول والعرض وحركات الكواكب الأخرى

صورة (الأم) في السيرة الذاتية

للمفكر محمد عابد الجابري



عماد الفزازي

لاشك أن القارئ بتتبعه لصورة أمّ المفكر المغربي محمد عابد الجابري (١٩٣٦-٢٠١٠) في سيرته الذاتية (حفريات في الذاكرة من بعيد- ١٩٩٧)، سيخلص إلى أنها كانت امرأة مثالية؛ ذلك أن الصفات التي يضفيها عليها المؤلف ترتفع بها إلى مقام عالٍ. ولكي تتضح لنا معالم تلك الصورة جلياً، ستحاول في هذا المقال تحليل جانب من صفات الأم التي وردت في (الحفريات) وتبيّن مرجعيتها، ومنها على الخصوص قول السارد: (كانت من النساء الصامتات الخجولات الصابرات القانتات، اللائي لا يُسمع لهنّ أنينٌ ولا شكوى ولا نحيبٌ ولا قهقهة).



من الملاحظ أن الكاتب أورد، هنا مجموعة من الصفات الأخلاقية الرفيعة، بمقتضى أعراف المجتمع الصحراوي، لفئة من النساء أدرج أمّه ضمنها. ومعلوم أن توالي الصفات في الخطاب على هذا النحو المتتابع من غير عطفها بروابط لفظية، يجعل بعضها مشدوداً إلى بعض كأنها كلمة واحدة. وبعبارة أخرى، فكأننا بالكاتب يقول: (لقد اجتمع في أمّي من الفضائل ما تفرق في غيرها من النساء!).

وواضح أن ذاكرة الجابري القرآنية قد وجّهته، إلى حد ما، في معرض وصف أمه، والدليل على ذلك تناصّ بعض مما ورد في السيرة من صفات الأم، مع صفات المرأة الخيّرة في النص القرآني، وهذا ما يؤكد المرجعية الدينية التي صدر عنها المؤلف في تقديم صورة الأم على هذا النحو المثالي: إذ إن الإسلام، كما هو معروف، بوّأ الأم، إلى جانب الأب، منزلة عالية: فشرّط رضى الله برضاها، وجعلها أحق الناس بحسن الصّحبة، وحذر من مغبة مخاطبتها بكلام فظ، حتى ولو كان مجرد كلمة (أفّ). بل قرن اجتناب كبيرة الشرك بالله بالإحسان إليها، تقديراً لمعاناتها طوال الأشهر التسعة، وهي تحمل في أحشائها جنينها وَهْناً على وَهْنٍ، ثم ما يتلو ذلك من آلام الوضع والإرضاع والسهر والتعب والخوف والتوجس.

يتضح مما تقدم، أن أمّ الجابري، كانت من فئة الأمّهات البدويات الصبورات اللائي يعشن على الفطرة، فيتحملن الظلم والألم بلا امتعاض ولا أنين ولا شكوى. كما أن طباعهن التي هي على درجة كبيرة من الوقار، الذي يميل بصاحبه إلى الانطواء، تحملهن، في الغالب، على العزوف عن مجامع القيل والقال وإطلاق القهقهات الصاخبة، وكل ما من شأنه أن يخدش حياء المرأة المسلمة وعفتها، فلا يشغلها شاغل عن تربية الأولاد، والاهتمام بشؤون البيت.

بيد أن ما يلفت الانتباه هو أن أمّ الجابري، على الرغم مما هي عليه من صفات المرأة الصالحة بمعايير الأعراف القبلية بالمغرب


باب الغربي في وجدة


الحياة الصحراوية في المغرب

الشرقي، ما يفرض أن تكون زوجة هنيئة سعيدة في بيت زوجها، فإن خلاف ذلك هو الحاصل. لقد كانت حياتها أبعد ما تكون عن الهناء والسعادة: إذ طلّقها زوجها وهي حامل بالطفل/الجابري في الشهر السادس، وربما مردُّ ذلك، كما تخبرنا (الحفريات)، لأمر تافه حصل بين أمها وحماتها العنيدة.

والواقع أن الجابري لم يستشعر، وهو صغير، وقع هذا الانفصال المؤسف، نظراً للرعاية الشاملة التي كان محفوفاً بها من أهله لأمه، في سنواته السبع الأولى، ثم من أهله لأبيه فيما بعد. ولما كان فراق الطفل لأمه جرى في سن مبكرة، فمن الطبيعي ألا تكون علاقته بها علاقة شديدة الحميمية: ذلك أن واقعة وفاتها، كما يصفها الكاتب، لم تحرك في وجدانه حينئذٍ أيّ مشاعر حزن ولا انفعالات مأساوية، بل إنه ذهب لحضور جنازتها في المقبرة، ثم التحق مباشرة بالمدرسة (مدرسة التهذيب العربية بوجدة) ليتابع دروسه، وكأن شيئاً لم يحدث!

والحق أن تلك الانفعالات الدفينة سيكون لها أثر بعديّ يتمثل في شعور خفي بالحزن ما لبث أن انتاب المؤلف لحظة الكتابة، وقد شارف الستين من عمره. وهو الأمر الذي جعله يعقد فصلاً كاملاً من سيرته، يستحضر فيه واقعة وفاة أمه. ولسنا في حاجة للتأكيد أن أسف الكاتب لحظّ أمه العاثر، وشعوره بثقل دين أمه عليه قد لازماه طوال حياته، حتى بعدما بزغ نجمه في سماء الفكر العربي المعاصر. وما عنونته للفصل الأخير الذي يحكي فيه كل ذلك بـ(فصل فريد) إلا دليل على فرادة هذا الشخص المحكي عنه، ومكانته في وجدان الكاتب إنه أعظم مخلوق في حياة الإنسان (الأم).

ومهما يكن من أمر، فإن علاقة الأم بابنها كانت قوية: فلم يستطع زواجها الثاني المشؤوم، وما قاسته من عذاب حماتها الجديدة، أن ينسياها فلذة كبدها. لقد ظل ولدها/الجابري حاضراً في وجدانها، ساكناً أعماقها إلى لحظة احتضارها. ويتجلى ذلك فيما تركته له من متاع ثمين، على بساطته، أودعته لدى إحدى قريباتها الموثوق بها: حزامٌ، وقصعةٌ، وجفنيةٌ، وخلخالٌ، ولِزاز، وآلة نسيج، يُكبس بها الخيط على المنوال حين النسج. وذلك ما تملكه المرأة عادة في منطقة فجيج الشرقية (مسقط رأس الكاتب) ملكيةً شخصية: لكون هذه الأشياء هي قوامُ مهرها وتجهيزها، وغالباً ما تحتفظ بها المرأة فتقدمها لابنتها عند زواجها.

وبما أن المرحومة لم ترزق بمولود آخر غير ابنها محمد، ولم تكن متأكدة من العودة (العودة إلى فجيج بعد رحيلها إلى مدينة وجدة) لاشتداد المرض عليها وإحساسها بدنو أجلها، فقد احتفظت له بهذه الأغراض، هدية منها تُقدَّم له عند وفاتها.

إذاً، لقد كانت أمّ المفكر المغربي محمد عابد الجابري نموذجاً للمرأة المغربية المثالية. وهي كاسمها (الوازنة)، كانت لها مكانة وازنة في حياة ناقد العقل العربي، بل إن الخصال الحميدة التي عُرف بها الجابري الإنسان والمفكر، من قبيل: الصبر على الشدائد، والبساطة في العيش والزهد فيه، والتحلي بالهدوء والرزانة في إبداء المواقف، والتسامح مع المخالف.. وغيرها من الخصال كثير. ما من شك في أنه نقلها عبر الجينات من أمّه العظيمة.



من مؤلفاته

أورد مجموعة من الصفات الأخلاقية الرفيعة لفئة النساء في المجتمع الصحراوي وأدرج أمه ضمنها

عاشت أمه ظروفاً حياتية صعبة إلا أنها ظلت على علاقة وجدانية قوية مع ولدها



د. محمد صابر عرب

دانتي.. وروح النهضة

تميز عصر النهضة الإيطالية (١٣٠٠-١٥٠٠م)، بظهور صفوة المفكرين الأوروبيين، الذين أسسوا بآرائهم وأفكارهم نظريات مبتكرة في الحكم والسياسة والحياة الاجتماعية والأدبية، لاتزال بمثابة مصادر أصيلة يستقي منها الباحثون آراءهم في السياسة، ونظم الحكم وكافة مناحي الحياة، باعتبارها من أروع ما خلفه التراث الإنساني، وهي أعمال ملهمة لكبار المفكرين في كافة المعارف، ومن أبرز هؤلاء (دانتي أليجيري ١٢٦٥-١٣٢١م).

ولد دانتي في مدينة فلورانسا، ودرس في مدينة بادو وبولونيا في شبه الجزيرة الإيطالية، بعدها أكمل دراسته في باريس، ولم تكن إيطاليا دولة موحدة شأن الكثير من الدول الأوروبية، وقد خاض دانتي تجربة سياسية في ظل صراع محتدم بين النبلاء والأثرياء، وحدث أن تغلب أنصار البابا على أنصار الإمبراطور، ورأى الأولون نفي دانتي، الذي هام على وجهه متنقلاً من مدينة إلى أخرى، حيث انتهت حياته منفياً خارج فلورانسا الوطن الذي أحبه كثيراً.

يعد (دانتي) في مقدمة من كتبوا باللغة الإيطالية، وقد ألف بها معظم أعماله الأدبية والفكرية، وشارك في وضع قواعدها اللغوية والنحوية والصرفية، ونظم بها قصائده العاطفية، التي جعلته واحداً من صفوة الشعراء، وقد أطلق على هذه القصائد اسم (ديوان الأغاني)، ومن بينها قصيدته التي خلد فيها بياتريش (Beatrice)، والتي هام بها، لكن كانت صدمته كبيرة حينما اختطفها الموت وهي شابة صغيرة، ووقع عليه خبر وفاتها كالصاعقة فانطوى على نفسه يبكيها بكاء حاراً.

لقد اتخذ (دانتي) من النفي فرصة لزيادة معارفه الثقافية والفكرية، وتعمق في الدراسات الإغريقية واللاتينية، لكي ينتهي به الأمر واحداً من أعظم المفكرين والشعراء، وتعد (الكوميديا الإلهية) من أبرز أعماله، وقد عبر فيها عن رحلة خيالية للجحيم والجنة، حرص خلالها على أن يقابل محبوبته بياتريش، حيث وجدها تنعم في حياة الفردوس، وقد تحدث إليها حديثاً شائقاً ومطولاً.

تعد الكوميديا الإلهية شكلاً من أشكال التناقض بين ثقافة العصور الوسطى، والرغبة في معرفة أسرار حياة ما بعد الموت، وقد نجح (دانتي) في تصوير العدالة الإلهية يوم الحشر، حينما أكد أن عدالة الله هي عدالة مطلقة لا تفرق بين الأمير والفقير، والمناصب مهما سمت بأصحابها فهي لا تعصم شاغلها من الحساب الدقيق، والجحيم كما يصوره (دانتي) يزخر بعدد من الباباوات ورجال دين والساسة.

قسم (دانتي) الكوميديا الإلهية إلى ثلاثة أقسام: الجحيم، والأعراف، والفردوس، وقد ضمت هذه الأجزاء الثلاثة مئة أنشودة؛ منها أربع وثلاثون للجحيم، وثلاث وثلاثون لكل من الأعراف والفردوس. وقد استهل (دانتي) وصف زيارته للجحيم وصفاً خيالياً، حينما كان هائماً على وجهه في إحدى الغابات الموحشة، وقد أسدل الليل ستاره وخرجت عليه الحيوانات تكاد تفترسه، واستولى عليه الرعب من هول

يعد (دانتي) في مقدمة من كتبوا باللغة الإيطالية وشاركوا في وضع قواعدها النحوية والصرفية

اتخذ (دانتي) من المنفى فرصة لزيادة معارفه الثقافية والفكرية ليصبح واحداً من أعظم الشعراء والمفكرين

المفاجأة، لكن سرعان ما لمح شبحاً يقترب منه، فإذا به الشاعر اللاتيني فرجيليو Vrigilio ، الذي هدّأ من روعه وأخبره أنه موفد من قبل محبوبته بياتريش، لكي يصحبه إلى الجحيم ثم الأعراف (المطهر)، حيث تكون بياتريش في انتظاره.

مضى (دانتي) في صحبة الشاعر فرجيليو، وقد جلس في زورق أبحر بهما في نهر يمتد إلى طبقات جهنم، وقد نظر (دانتي) إلى النزلاء فإذا هم أرواح الرهبان ورجال الكنيسة الذين تاجروا بالدين، وباعوا صكوك الغفران، وهؤلاء وجدهم على صورة مفزعة، فقد غرست رؤوسهم في الأرض، بينما اشتعلت أقدامهم بالنار. كما رأى (دانتي) على نفس الحالة مرتكبي الخيانة الزوجية، والذين خانوا أوطانهم والمرتشين من رجال القضاء، واللصوص وأهل البدع والخرافات.

من الجحيم انتقل (دانتي) ومرافقه إلى سور الجنة، وهو الأعراف أو المطهر، وقد لمح زورقاً يتلألأ نوراً يقترب منهما، وقد نزلت منه أرواح كثيرة تغتسل من أدرانها قبل دخول الجنة، وقد ظهرت بياتريش، يعلو رأسها تاج من غصن الزيتون، ويغطي وجهها حجاب أبيض رقيق، وقد ارتدت معطفاً في لون الزمرد الأخضر. بعدها انتهت مهمة الشاعر (فرجيليو)، فيختفي وقد أخذت بياتريش بيد (دانتي) تسير به في رحاب الجنة، وقد صعد معها إلى تسعة أفلاك، ونظر إلى النزلاء فإذا هم رجال الدين المطهرون والشهداء والملوك العادلون.

لقد اختلف النقاد والباحثون حول الأهداف التي توخاها (دانتي) من رحلته الخيالية التي صاغها في عمل إبداعي رائع، فمنهم من رأى تخليد اسم بياتريش التي بلغ حبه له شغاف قلبه، ومنهم من رأى أن الهدف هو التشفي والانتقام من خصومه السياسيين وبعض رجال الدين، لكن الفكرة العامة التي استهدفها (دانتي) كانت وعظ أبناء جيله الذين أسرفوا في ارتكاب الموبقات، وقد أراد أن يرشدهم إلى السعادة الأبدية، وكانت فكرة الاسقاطات الخيالية التي ابتغاها (دانتي) عملاً رائعاً، بهدف إيصال رسالة إلى كل خصومه، وقد خرج على ثقافة العصور الوسطى بهذا العمل البديع.

تتجلى الكوميديا الإلهية في الصراع بين ثقافة العصور الوسطى الجامدة، وبين روح النهضة المتحررة، حيث راح (دانتي) يتأرجح بين ثقافة الكنيسة حين يتحرج عن وصف السيدات، وتارة أخرى يتجاوز تقاليد الكنيسة، حين يضع في جهنم بعض البابوات، وحين يضع في الجنة بعض الناس، بينما كان مكانهم جهنم من وجهة نظر الكنيسة. وقد رأى (دانتي) الكنيسة الكاثوليكية وهي تترنح، بعد أن فقدت قدرتها على إشاعة الخير والمحبة، وقد استشرى الفساد بين رجالها بسبب رغبتهم الجامحة في الجري وراء الثروات، وتحقيق أهداف سياسية دفعت أوروبا ثمناً باهظاً لها.

لقد استغرق (دانتي) في إنجاز هذا العمل الكبير (الكوميديا الإلهية) ثمانية عشر عاماً، وقد جاءت بمثابة دائرة معارف، صب فيها بأسلوب جذاب شتى أنواع المعارف؛ من مذاهب فلسفية ونظريات سياسية وأفكار دينية، هي ثمرة لقاء فكري بين ثقافات متعددة، منها العربية والمسيحية واللاتينية والإغريقية، ويبدو فيها بوضوح أثر التراث الإسلامي، الذي كانت تزخر به إيطاليا، وقد نهل منه (دانتي) الكثير من قبيل قصة الإسراء والمعراج، والتي صاغها أبوالعلاء المعري (رسالة الغفران).

تعد الكوميديا الإلهية من عيون التراث الانساني الذي رفع من شأن اللغة الإيطالية، وأضفى عليها مسحة إنسانية، فضلاً عن أنه فتح المجال لكتاب ومفكرين جعلوا من اللغة الإيطالية وسيلتهم للكتابة، إلا أن (دانتي) قد أجاد الكتابة باللغة اللاتينية أيضاً في كتاب أسماه (الملكية)، وقد ذهب فيه إلى أن الحروب هي مصدر الشرور والنكبات، وقد أقر بأن قيام الدولة العالمية أمر لا مناص عنه لتحقيق السلام، كما أعد (دانتي) كتاباً آخر باللغة الإيطالية أسماه (الوليمة)، عالج فيه موضوعات شتى في السياسة والحكم وشؤون الكنيسة.

يمكن القول إن كل كتابات (دانتي) قد اتسمت بالمثالية، حينما راح يبشر بعالم أقرب إلى عوالم اليوتوبيا، حيث عظّم من قيمة الفضائل وشيوع العدالة، مطالبا بإبعاد رجال الدين عن السياسة، والانتقادات اللاذعة التي راح يلاحق بها بعض الحكام، الذين اتسم حكمهم بالظلم، وهكذا كان (دانتي) حداً فاصلاً بين ثقافة العصور الوسطى، والثقافات الجديدة، التي بشرت بظهور الدول القومية، وابتعاد الكنيسة عن السياسة، فضلاً عن الدعوة إلى نظم حكم جديدة تتسم بالعدالة والمساواة.

تعتبر (الكوميديا الإلهية) من أبرز أعماله وقد تأثر بالتراث الإسلامي وتحديداً (المعري)

استغرق في كتابتها (١٨) عاماً صب فيها بأسلوب جذاب شتى أنواع المعارف الفلسفية والسياسية والدينية

بشّر من خلالها بعالم (اليوتوبيا) وعظّم قيمة الفضائل والعدالة والثقافة الإنسانية الجديدة

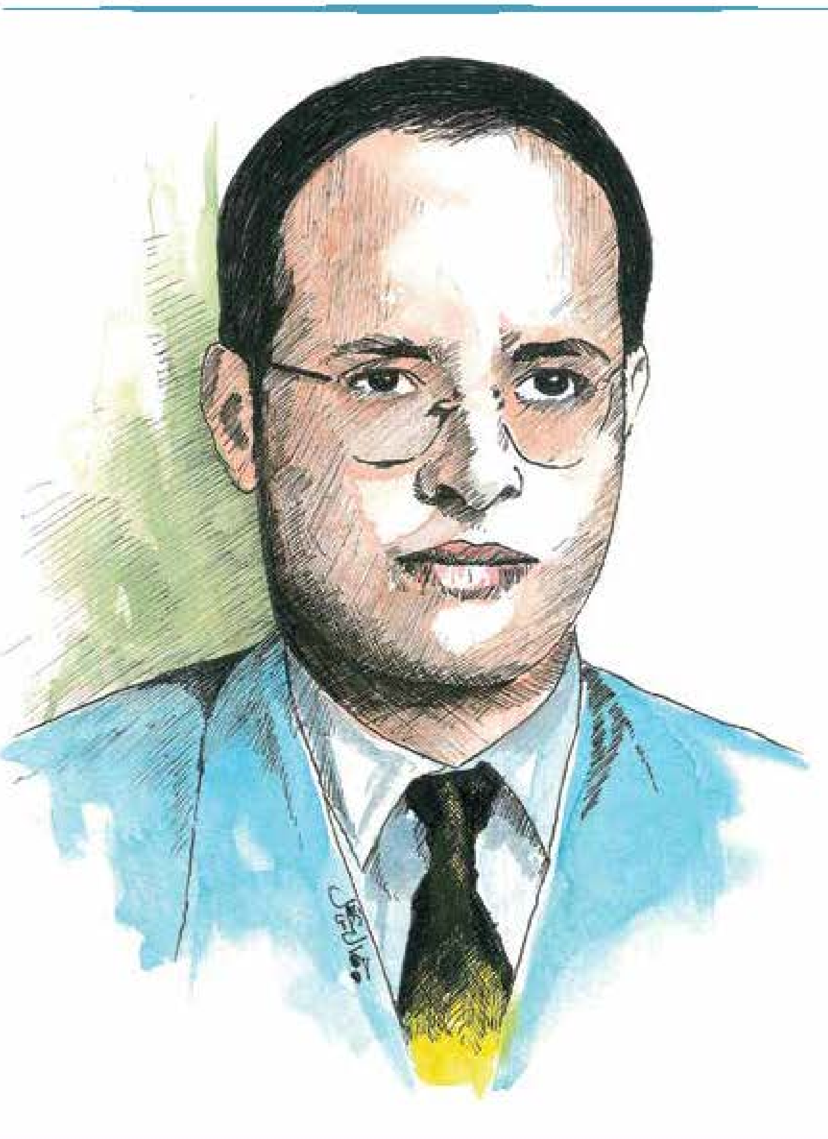
ألف شخصية مصر والعالم الإسلامي المعاصر

جمال حمدان.. عالم الجغرافيا والعلوم الاجتماعية

جمال حمدان (١٩٢٨-١٩٩٣)، عالم الجغرافيا، ومؤسس مدرسة متميزة، داخل الثقافة العربية المعاصرة، في الفكر الاستراتيجي، قامت على منهج شامل، معلوماتي وتجريبي وتاريخي من ناحية، وعلى دمج مكتشفات علوم الجغرافيا والتاريخ والسكان والاقتصاد والسياسة والبيئة والتخطيط والاجتماع السكاني والثقافي بشكل خاص، والاستراتيجية من ناحية أخرى.



خالد بيومي



وبرغم التوجه العلمي والتطبيقي لكل أعماله (نحو ١٩ كتاباً، بعضها ينقسم إلى عدة مجلدات ضخمة) فإن التأسيس النظري لأكثر هذه الأعمال أهمية، وخاصة كتابيه المشهورين (شخصية مصر، والعالم الإسلامي المعاصر) يعد إضافة مهمة، وبنائية لكل من فلسفة التاريخ العربية المعاصرة، وللعلوم الاجتماعية العربية التي تعامل معها، وتعامل بها جمال حمدان في كل أعماله.

ولد جمال حمدان لأسرة بسيطة ومتعلمة، كان أبوه مدرساً للغة العربية في المدارس الحكومية، في مدينة (قليوب) بمحافظة القليوبية، وبدأ تعليمه في ذات المدرسة التي كان أبوه يعمل بها، وتخرج في قسم الجغرافيا بكلية الآداب جامعة القاهرة عام (١٩٢٧) وأوفدته الجامعة في بعثة لاستكمال تعليمه في بريطانيا عام (١٩٤٩)، فحصل على دكتوراه الفلسفة في الجغرافيا البشرية من جامعة ريدينج عام (١٩٥٣) برسالة عن (سكان وسط الدلتا قديماً وحديثاً) وعاد ليصبح مدرساً فأستاذاً مساعداً للجغرافيا في كليته. وفي خلال الست سنوات التالية، كان قد أصدر كتبه الثلاثة الأولى: (جغرافية المدن– المظاهر الجغرافية لمدينة الخرطوم المدينة المثلثة– دراسات عن الوطن العربي). وعن هذه الكتب نال جائزة الدولة التشجيعية عام (١٩٥٥) فحدد معالم اتجاهه: اهتمامه بالتخطيط وبالفهم التاريخي للمكان، وعلاقات الموقع المكانية والزمانية والبشرية، مثل علاقات مصر بدوائرها العربية والإفريقية والإسلامية والمتوسطية. ثم اهتمامه بنهر النيل ومنابعه وتأثيره في حياة الوادي وشعوبه وثقافتها المعيشة في جدلية تاريخية بين الثابت (الموقع وعناصر البيئة الجغرافية) وبين المتغير والمتطور (الثقافة والعلاقات السياسية والاجتماعية وأعمال البشر بالإضافة أو

بالنقص) ثم اتجاهه العروبي أو القومي العام.

وقد أكسبته هذه الكتب الجائزة، ولفتت إليه الأنظار بالإعجاب من قبل الحركة الثقافية في مصر والوطن العربي، كما أكسبته عداء بعض زملائه وأساتذته، فبدؤوا يضيّقون عليه الخناق في كليته، فاستقال من الجامعة وتفرغ للتأليف والكتابة، ولم ينعزل عن الحياة كما يشاع في بعض الكتابات الصحافية، وإنما ارتبط بنظام صارم للعمل، وحدد مجالات نشاطه الاجتماعي وعلاقاته الشخصية، فأنتج كماً هائلاً ومتنوعاً من الأعمال العلمية: (١٧) كتاباً بالعربية وكتابين بالإنجليزية، إضافة إلى أكثر من (٢٥) دراسة طويلة محكمة نشرت في مجلات عربية ودولية، قبل وفاته المأساوية محترقاً في شقته.

في عام استقالته من الجامعة (١٩٦٣)، أصدر كتابه (المدينة العربية) ليكشف العلاقة بين كل من التكوين الثقافي والاقتصادي العربي الأصلي في القرون الوسطى، وبين العلاقات الاجتماعية والسياسية والإدارية داخل بنية المجتمع العربي وتخطيط (المدينة العربية)؛ وفي العام التالي أصدر (بترول العرب) ليلقي الضوء للمرة الأولى على أهمية النفط الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية المجردة. وفي عام (١٩٦٦) أصدر كتاب (إفريقيا الجديدة والجغرافيا السياسية)، لكنه في العام (١٩٦٧) أصدر الصياغة الأولى لكتابه الهائل (مشروع عمره) الأساسي كما كان يقول، وهو (شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان) في أقل قليلاً من (٣٠٠) صفحة من القطع الصغير عن (كتاب الهلال). ثم أصدر في العام نفسه كتابه المقابل (اليهود أنثروبولوجيا) كشف فيه التشتت الثقافي والبشري، الذي يحتم التعصب والعدوان كوسائل للتوحيد المصطنع، والتكتل المنافي للتطور الطبيعي. وفي العام التالي أصدر كتابه التاريخي (استراتيجية الاستعمار والتحرير) لكي يكشف عن جدلية العلاقة بين تطور النظم الاقتصادية والثقافية والسياسية في أقسام العالم الجغرافية (السياسية)، وبين أسس قيام نظام عالمي متوازن وعادل و(واقعي).

وأصدر في العام (١٩٧٠) الصياغة الثانية لكتابه (شخصية مصر)، حيث بدأت محاوره الأربعة في الاكتمال والنضج: المحور الجيولوجي المكاني، والمحور البشري، والمحور الاقتصادي، ثم المحور الحضاري. في العام التالي (١٩٧١) أصدر كتابه بالغ الأهمية (العالم الإسلامي المعاصر) وألحقه في عام (١٩٧٢) بكتابه التاريخي الثاني (بين أوروبا وآسيا.. نظائر جغرافية)، وفي الكتابين أوضح الاستحالة الموضوعية لقيام وحدة إسلامية سياسية، برغم التسليم بالوحدة الحضارية العامة وحيويتها في التأثير الثقافي والاستراتيجي في بقية العالم. وفي الكتاب الثاني كشف أبعاد التناقضات والتفاعلات القائمة على أساس الوحدة الجغرافية (أوراسيا) مع التعدد الأنثوجرافي الثقافي الاقتصادي، وضرورات التكامل بين أطراف الحضارات الأربعة الكبرى في العالم. وفي العام التالي (١٩٧٤) أصدر كتابه (٦ أكتوبر والاستراتيجية العالمية) لكي يلقي نظرة مستقبلية صائبة على ما أصبح بداية لتغير جذري في التوازن العالمي بعد ذلك، تأسيساً على معطيات الانتصار العربي الجيوستراتيجية والحضارية والاقتصادية.

أوفدته جامعة القاهرة لدراسة الجغرافيا البشرية والحصول على الدكتوراه من الجامعات البريطانية

حدد معالم علاقات مصر بدوائرها العربية والإفريقية والإسلامية والمتوسطية



لابلاش



هالفورد ماكيندر



جمال حمدان

عقب ذلك تفرغ جمال حمدان لإنجاز صياغته النهائية لكتاب (شخصية مصر) لمدة عشر سنوات حتى صدر مكتملاً في أربعة مجلدات عام (١٩٨٤) في هذه الـ(ضد–موسوعة) كما وصفها جمال حمدان، يشيّد المفكر الاستراتيجي صورة متعددة المستويات، ومن زوايا متعددة لمصر، من أساسها الجيولوجي المكاني، إلى مؤسسيها البشر، إلى بنائها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، إلى مدلولها الحضاري، ووسط دوائرها العربية والإفريقية والآسيوية والمتوسطية المتفاعلة فيها، كملتقى للقارات الثلاث وثقافتها، وبانتمائها الرئيس (العربي) وفي المركز منه، تماماً لكي يحدد التناقضات المتكاملة: من الشلال إلى البحر، ومن الحقل إلى الرمل، (الوادي المعمور والصحراء) في زاوية التقاء آسيا وعرب الشرق مع إفريقيا وعرب المغرب، بعمودها الفقري الواحد/النيل، يغرس جذرها الجغرافي والحياتي في إفريقيا، وعند ملتقى الطرق عبر البحر المتوسط والبحر الأحمر بين أوروبا وكل من آسيا وإفريقيا، لكي ينعكس هذا التكامل أو التفاعل بين المتناقضات، تجانساً غير سطحي وغير جامد، وإنما عميق ومتطور، في المكان وفي البشر، وفي التكوين الثقافي وفي البنية الاجتماعية الحضارية. ولكي يصبح جدل المكونات المتفاعلة، قوة دفع وإمكانية هائلة للتطور وللنمو، شريطة الحفاظ على التجانس من ناحية، وتطوير العدل– بمعناه القانوني والاجتماعي– وتكافؤ الفرص بالمعنى السياسي والعملي، باعتبار العدل والتكافؤ من المثل العليا الرئيسة في ثقافة المصريين.

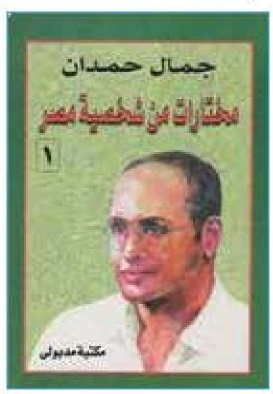
وكتاب (شخصية مصر) ليس كتاباً معرفياً فحسب، بل هو كتاب (معركة) فقد وظف كتابه توظيفاً إيديولوجياً لأهداف سياسية واجتماعية وقومية وفكرية، في هذا الكتاب يقدم جمال حمدان سداً جديداً لمصر في مواجهة محاولات شتى لهدم روحها والقضاء على شخصيتها القومية. يقول حمدان في مقدمة الكتاب: (في هذا الوقت الذي تتردى فيه مصر إلى منزلق تاريخي مهلك قومياً، ويتقلص حجمها ووزنها النسبي– جيوبوليتيكا– بين العرب وينحسر ظلها.. تقول: في هذا الوقت تجد مصر نفسها بحاجة أكثر من أي وقت مضى إلى إعادة النظر، والتفكير في كيانها ووجودها ومصيرها بأسره.. من هي؟ ما هي؟ ماذا تفعل بنفسها؟ ثم ماذا بحق السماء يُفعل بها؟ إلام؟ وإلى أين؟). ثم يقول: (بالعلم وحده فقط لا الإعلام الأعمى ولا الدعاية الدعية ولا التوجيه القسري المغرض يكون الرد)

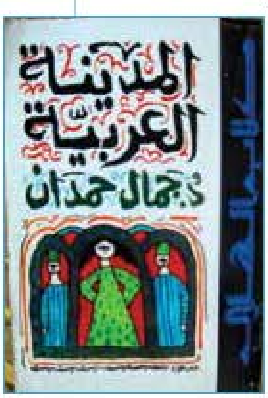
وكتاب (شخصية مصر) ملتزم جداً يعبر عن نموذج رائع للمثقف العضوي الشجاع الملتزم بهموم أمته! فهناك ثنائيات متضادة دائماً، لكنها في النهاية– عنده– متجانسة متسقة. فبين الموضع جغرافياً وبشرياً، والموقع المحيط بمصر جغرافياً وبشرياً، هناك ثنائية سرعان ما تصل إلى التجانس.. وما أكثر الثنائيات الأخرى: بين الصحراء والوادي، بين الرمل والطين، بين البر والبحر، بين السلطة والشعب، بين الشمال والجنوب، بين الشرق والغرب، بين القرية والمدينة، بين التعرية والإرساب، بين العزلة والاحتكاك، بين الثبات والتغير، بين الضرورة والإمكان، بين الوحدة الإقليمية والوحدة القومية.. وغيرها.

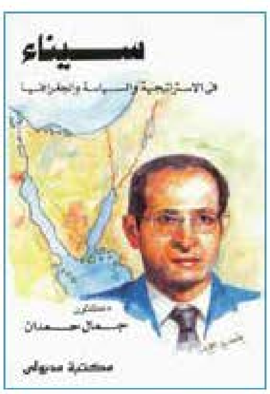
هذه الثنائيات التي تمتلئ بها تضاريس مصر الجيولوجية والبشرية، ويكتشفها جمال حمدان بتحقق التجانس والتكامل كقانون عام لمصر (المكان– الزمان)، لمصر (الجغرافيا– التاريخ)، ومع مفهوم التجانس والتكامل هذا عند حمدان، يرتبط مفهوم آخر هو مفهوم (التدرج). إن (التجانس) عنده هو قانونها الأول، و(التدرج) هو قانونها المكمل، ومن هذين القانونين ينبع (التوسط) كتعبير جغرافي، و(الاعتدال) كتعبير بشري.. هذا التجانس

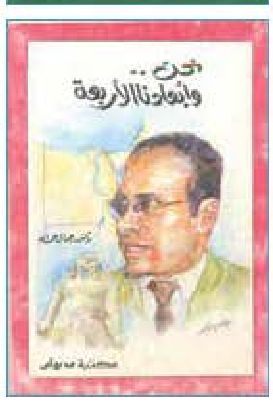
أنتج كمّاً هائلاً من الأعمال العلمية بلغت (١٧) كتاباً بالعربية وكتابين بالإنجليزية إضافة إلى أكثر من (٢٥) دراسة محكمة

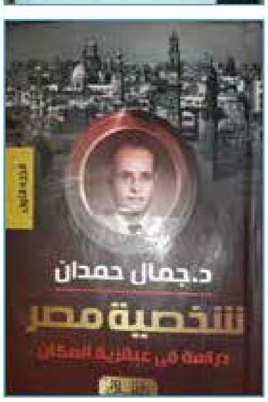
كشف ثنائيات تضاريس مصر الجيولوجية والبشرية والتجانس بينهما مثل (المكان - الزمان- الجغرافيا - التاريخ)

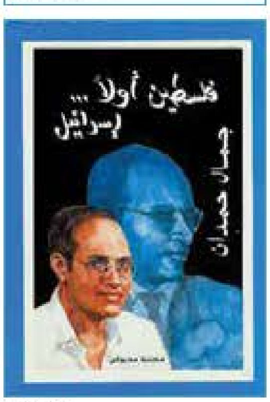












من كتبه

والتدرج والتوسط والاعتدال، هو ما يشكل ظاهرة فريدة تعبر عنه عبقرية مصر، مصر (المكان- الزمان)، (الجغرافيا- التاريخ) إن مصر هي مركز الدائرة، هي ملتقى الأبحر، هي ملتقى القارات والمتناقضات، وهي حجر الزاوية، وهي خط الاستواء البشري من حيث خطوط العرض.

ولعل الإضافة العلمية والفكرية الرئيسة لجمال حمدان، هي توحيده المنهجي المبكر لكل العلوم الاجتماعية الكبرى تقريباً، وتجاوز ما كان قد حققه علماء الجغرافيا والجيوستراتيجية، حتى من تأثر بهم مباشرة مثل فوكس وكتابه عن شخصية بريطانيا، ولابلاش وكتابه عن شخصية فرنسا الجغرافية، وهالفورد ماكيندر عن كتابه (بريطانية بريطانيا) مستفيداً من تراث الفكر المصري. وقد أصدر شقيقه الدكتور عبدالحميد حمدان كتابه (جمال حمدان وملامح عبقرية الزمان) الذي يعد سيرة ذاتية مختصرة لشقيقه الراحل، نذكر بعض المقتطفات منه: (قال لي أخي في مكتبه بقسم الجغرافيا، إنهم وزعوا عليه وعلى زملائه في الجامعة استبياناً فيه سؤال عن الوظيفة التي يرغب في شغلها، والتي يستطيع من خلالها خدمة وطنه.. فكانت إجابته عن السؤال هي: وزير الشؤون البلدية والقروية، وكانت قائمة في ذلك الوقت، ولما أعربت له عن دهشتي لاختيار هذه الوزارة قال: يا عزيزي إن من يتولى هذه الوزارة يملك في يده نهضة مصر أو تخلفها).

وقد وصف حمدان زملاءه الذين يفتقدون النزاهة العلمية بالديناصورات، بعدما سرقوا أبحاثه وتقدموا بها لنيل الترقية: (ساءت الأمور بالنسبة إلى أخي في قسم الجغرافيا بكلية الآداب، وبدأ الكل يتربصون به الدوائر، وكان من سوء طالعه، أن التقى غير عامد ولا متعمد بتلك الكثرة من «الديناصورات» الذين كانت لهم صلة بفلان أو علان، ممن كانوا يعتبرون ذلك جواز مرورهم صوب اعتلاء المناصب القيادية بلا مجهود أو علم، ولم يقتصر الحال على تخطيه في الترقية، بل وصل الأمر إلى حد حرمانه من تدريس مادته المفضلة وهي (جغرافية المدن) وتكليفه بتدريس مادة الخرائط لطلبة السنة الأولى، والتي عادة ما يقوم بها المعيدون. كما وجد أن أحد الزملاء قد سطا على كتبه ومحاضراته، وطبعها ووزعها على الطلاب على أنها من بنات أفكاره، وأصيب جمال بالدهشة واستولى عليه الغضب وأثبت لطلابه أنه صاحب هذه النصوص. وعاد أخي بكل المرارة ليجد أن هذا الأستاذ نفسه ينافسه على الترقية، بل ويحصل عليها قبله دون وجه حق وأيقن في قرارة نفسه وبعد أن تأثرت صحته من جراء هذه الترهات أنه لن يقوى على الوقوف أمام هذه الديناصورات).


حمدان في إحدى الندوات

أما عن زهده في الجوائز والأوسمة! فقد كان يرفض التكريم من أي جهة رسمية، فكتب يقول: (حصل جمال على جائزة الدولة التقديرية عام (١٩٨٦)، وعندما قدمت له التهنئة قال: لقد رفضتها يا عزيزي وأعدتها بخطاب إلى الراسل. وفي نفس العام منحه أمير الكويت جائزة التقدم العلمي وقيمتها أحد عشر ألف دولار أمريكي، فتقبلها من المبعوث الكويتي، الذي زاره في بيته المتواضع، وأخذت له بعض الصور التذكارية وهو يتسلمها، وفي اليوم التالي أرسل قيمة الجائزة إلى شقيقي الأصغر اللواء عبدالعظيم، وهو من أبطال حرب أكتوبر، لتوزيعها على شقيقاتنا وأبنائهن، ومنحته الدولة وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام (١٩٨٨)، لكنه لم يتسلمه).

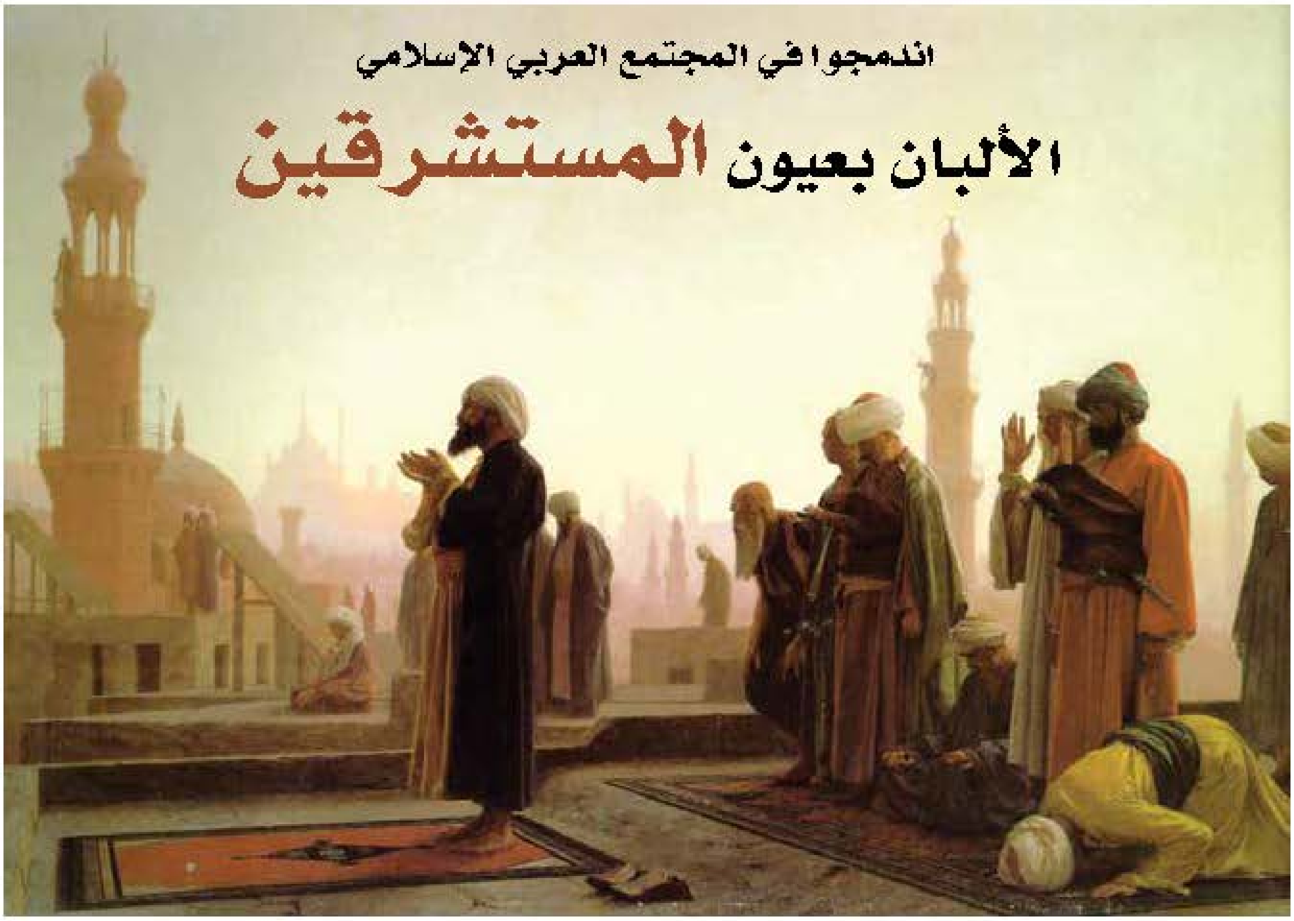
وعن لحظة الرحيل كتب يقول: (كان أخي جمال ممسكاً بالقلم حتى آخر لحظة من حياته، ولم يضعه إلا لدقائق معدودات، ذهب فيها إلى مطبخه المتواضع ليعد لنفسه قدحاً من الشاي، ولم يكن يعلم أن يد المنون كانت معه على موعد، عندما انفجرت أنبوبة البوتاجاز في وجهه وأمسكت النار بتلابيبه، وحاول وحده إطفاء هذه النيران التي تكاثرت عليه، فكانت الصدمة العصبية أشد من أن تحتمل، واقتربت النهاية، وحان الأجل فودع الدنيا ودفن يوم الأحد ١٧ من إبريل سنة ١٩٩٣م بمقبرة العائلة بالبساتين).

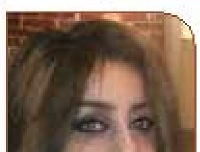
درس تخطيط المدينة العربية وبين العلاقات الاجتماعية والسياسية والإدارية داخل بنية المجتمع العربي

استغرق نحو عشر سنوات لإنجاز الصياغة النهائية لكتاب (شخصية مصر) في أربعة مجلدات

اندمجوا في المجتمع العربي الإسلامي

الألبان بعيون المستشرقين





رشا عدلي

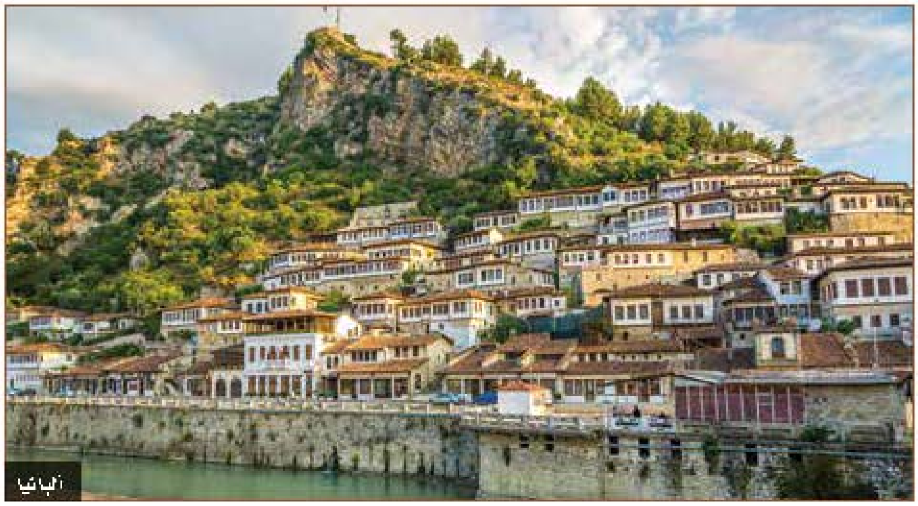
تقع ألبانيا (بلاد البلقان) على بحر البندقية بعد اليونان، ومع الفتح العثماني هاجر الكثير من أبناء هذه القومية، شأنهم شأن الشركس إلى تركيا، والبلاد الواقعة تحت الحكم العثماني. وكان يطلق على سكانها أرناؤودس باللغة اليونانية ثم حُوِّر إلى أرناؤوط بالتركية، وقد انتقلت هذه التسمية إلى العربية أيضاً، وأخذ العرب يطلقون على الألبانيين اسم (أرنؤود) ثم (أرناؤود)... وأخيراً (أرناؤوط)، وعلى موطنهم «بلاد الأرناؤوط» في حين غلبت في القرن العشرين الصيغة الحديثة، ألبانيا والألبانيون.

وبعد استقرار الحكم العثماني منذ بداية القرن السادس عشر في ألبانيا، تحول الألبانيون تدريجياً نحو الإسلام، الذي وصل إلى ذروة انتشاره هناك في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وغدا معظم الألبانيين من المسلمين، وقد صاحب انتشار الإسلام في المناطق الألبانية ازدهار اقتصادي وثقافي وقومي على قدر كبير من الأهمية.

أثرت الأحوال القاسية التي رافقت الألبانيين عدة قرون، وحركة المد والجزر أو الصعود إلى المرتفعات والهبوط إلى السهول تبعاً لتوسع القوى المجاورة، وانكماشها في تكوّن الكثير من العادات والتقاليد واستمرارها، وجعلت من الألباني إنساناً قوياً قادراً على العيش في أصعب الظروف، وعلى تحمل المشاق المختلفة، وجعلت منه إنساناً مستعداً دائماً لمواجهة الصعاب. لقد أثرت هذه الحال أيضاً في تصميم بيوت الألبانيين التي يطلق عليها (البرج الألباني)، والتي تبدو كأبراج وقلاع دفاعية أكثر منها سكن؛ فهو عبارة عن بناء مربع حجري يرتفع طابقين أو أكثر، ويخلو من النوافذ التي يستعاض عنها بالشقوق المخصصة للبنادق، ومازالت هذه الأبنية تلفت النظر حتى يومنا هذا.

وقد شاعت شهرة الجنود الألبانيين في العصر العثماني أيضاً، كما شاعت في العهد الروماني والبيزنطي، وأصبح وجودهم يغطي كل الولايات العثمانية في أوروبا وآسيا وإفريقيا في البر والبحر، فلقد شارك الألبانيون في تكوين النخبة العسكرية والسياسية على نحو خاص، وبرز منهم الكثير من القادة العسكريين والوزراء العظام، الذين تحكموا في بعض الأحيان بمصير الإمبراطورية.

وأطلق على قوات الجنود الألبانية (بلشي – بازوق) وهي كلمة تركية تتكون من مقطعين وتعني (رأس حر) بلا قيادة


ألبانيا

وغير منظم، مع إعطاء سلطة انتقائية للعمل من تلقاء أنفسهم، كقوة غير نظامية تعمل من قبل الجيش الإمبراطوري.

كما كان للألبانيين وجود في البلاد العربية الواقعة تحت الحكم العثماني، وتكوّنت جالية ألبانية كبيرة في مصر وأخرى أصغر منها في سوريا، ولكن هذا الوجود اقتصر في البداية على النخبة السياسية المتمثلة في الولاة والعسكرية، التي يمثلها الضباط والجنود. وقد تولى الحكم عدد كبير من الولاة الألبانيين، سواء بصلاحيات مقيدة في بلدان المشرق أو بصلاحيات واسعة في بلدان المغرب، وقد حاول بعض هؤلاء الولاة الاستقلال عن الإمبراطورية العثمانية وتأسيس حكم وراثي، ولم ينجح في ذلك إلا والي مصر محمد علي باشا، الضابط الألباني الذي وصل إلى مصر بفرقة قوامها خمسمئة جندي تنفيذاً لأوامر الباب العالي، وقد أعقبت سيطرته على مقاليد الأمور واستقراره هناك، موجة هجرة جديدة من أقارب الجنود، الذين نزحوا للعيش مع أبنائهم وأزواجهم.

وبدأ هذا الوجود الألباني يتخذ طابعاً مدنياً، عندئذٍ بدأت عملية انصهار تدريجي بين الألبان المهاجرين والجند في نسيج المجتمع المصري.

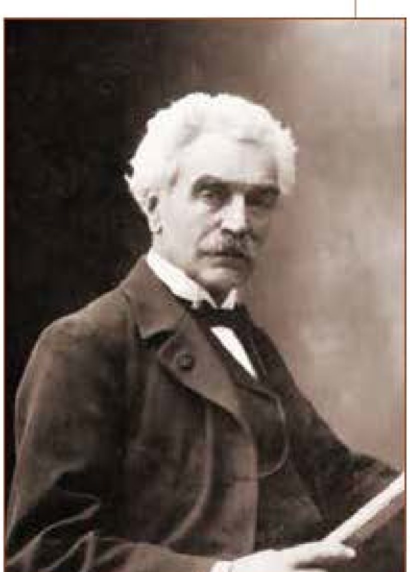
وكانت نواة الجالية الألبانية في مصر قد تألفت من الجنود الألبانيين، الذين جاؤوا مع محمد علي باشا، ثم توسعت في منتصف القرن التاسع عشر، مع قدوم الكثير من الألبانيين من اليونان وألبانيا الجنوبية، نتيجة للأحوال الاقتصادية الصعبة هناك. ومع تضخم هذه الجالية، أصبحت مصر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، يسكن بها عدد كبير من الطائفة الألبانية، وأصبحت مركزاً من مراكز الثقافة الألبانية، ولكن بمرور الوقت فقدت هذه المركزية أهميتها وخاصة بعد إعلان الاستقلال (١٩١٢) وإعلان الجمهورية (١٩٥٣)، إذ إن عددها تقلص بسرعة نتيجة للهجرة المعاكسة إلى ألبانيا أولاً، ثم إلى أمريكا وأستراليا أخيراً.

وعلى الرغم من انخراط الطائفة الألبانية داخل نسيج المجتمع المصري؛ فإنها في الوقت ذاته حافظت على عاداتها وتقاليدها، فقد انتشرت المقاهي الخاصة بالطائفة الأرناؤوطية، وكانت بمثابة مركز اجتماعي للاحتفالات والتعازي، وعقد الندوات للوصول للقرارات وممارسة النشاطات المختلفة الخاصة بهم كالرقص بالسيوف وصراع الديوك.

لفتوا انتباه وأنظار المستشرقين فذكروهم في كتبهم ورسموهم في لوحاتهم

اندمجوا في المجتمع العربي مع محافظتهم على خصوصيتهم


محمد علي باشا


جان ليون جيروم

وأهم ما يميز الطائفة الألبانية ويلفت النظر إليهم، هو الزي الخاص بهم، الذي لم تستغن عنه الطائفة الألبانية طوال إقامتها في مصر، والذي يطلق عليه (فوستانيلا) ويتكون من تنورة بيضاء واسعة بها العديد من الثنيات، وأسفلها سروال ضيق وصديرية حمراء أو ذهبية ويلتحفون بوشاح فوق رؤوسهم يعقدونه بشكل مميز.

ويُعد الزي الوطني الألباني الأشهر بين شعوب بلاد البلقان، وكان موضع تقدير وتقليد أيضاً، فقد كتب المؤرخ البريطاني جورج فينلي بعد رحلته التي قام بها للشرق (حتى الأتراك الذين أثَّروا دائماً في أذواق وعادات الجيش، أصبحوا محاكين للألبانيين، وأصبح من المعتاد في اليونان ومقدونيا وإسطنبول رؤية أطفال يرتدون الفوستانيلا أو الطرف الأبيض لأصابع القدم).

وقد أثارت هذه الطائفة شهية الفنانين للرسم بمظهرها وعاداتها وتقاليدها أنظار المستشرقين، الذين كانوا يزورون الشرق للبحث عن كل ما هو غريب وقد وجدوا فيهم غايتهم، وذكرهم كثير من المستشرقين في كُتبهم، وتم رسمهم في الكثير من اللوحات ، خاصة الجنود (الباشي بازوق) الذين أثاروا بزيهم العسكري المميز وغطاء الرأس، والحزام الذي يعقد حول الخصر ليضع فيه الجندي سلاحه.

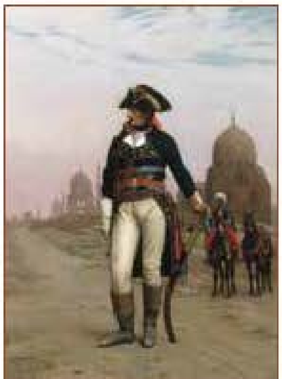
والفنان الفرنسي جان ليون جيروم، الذي زار مصر عدة مرات في أعوام (١٨٥٦ و١٨٦٢ و١٨٦٨ و١٨٧٤) أصابه ولع اتجاه هذه الطائفة، سواء لمظهرها أو لعاداتها وتقاليدها؛ فرسم لها مجموعة مكونة من (٢٠) لوحة أطلق عليها مجموعة (جيروم) عن «ألبان مصر»، وهي تمثل قيمة تاريخية وفنية بكونها توثق تفاصيل إنثروبولوجية لهذه الجالية، التي أصبحت من مكوّنات المجتمع المصري خلال حكم أسرة محمد علي (١٨٠٥ – ١٩٥٣). وفي هذه اللوحات نجد العنصر المشترك في الرداء المميز لهم، الذي يتألف من التنورة البيضاء المثنية والصدرية الحمراء أو الخضراء، إضافة إلى غطاء الرأس المميز. ونظراً إلى أن معظمهم كانوا من الحرس والجند، فاللوحات تظهر هؤلاء الألبان يسيرون بخيلاء وهم مسلحون بخناجرهم وبنادقهم المميزة، وهي ذات ماسورة نحيفة وطويلة وعُرفت باسم «البندقية الألبانية» وكانت تصنع في مدينة (بريزرن) الألبانية التي اشتهرت بصناعة الأسلحة وكانت تُحمل على قوافل وتجلب إلى مصر.

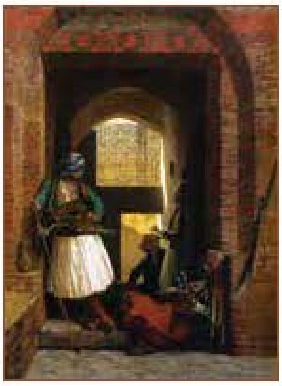
وحرص (جيروم) على رسمهم كعنصر أساسي وفعال في الحياة الاجتماعية المصرية؛ فوجدناهم وهم يتجولون في الأزقة والحارات ويبتاعون في الأسواق ويصلون في المساجد، ومن أشهر أعماله في هذا الصدد (حرس ألباني يؤدي الصلاة، تاجر متجول في القاهرة).

كما جسد جيروم ولع الألبانيين واهتمامهم بالموسيقا والغناء في لوحته الشهيرة «الباشبزوق يغني»، وأظهر حرفيتهم الشديدة في لعب الشطرنج في لوحته «الألبان يلعبون الشطرنج»، ومن أجمل أعمال (جيروم) وأكثرها حياة وحيوية هي لوحته «رقصة بالسيف في حضرة الباشا» التي جسد فيها الرقصة الفولكلورية الشهيرة التي مازالت تُمارس حتى الآن في ألبانيا.

وشارك جيروم في ولعه برسم الألبانيين الفنان (باجا يوفانوفيتش) وهو ألباني الأصل وقد اهتم بتوثيق عادات وتقاليد بني جلدته من الألبان، تلقى يوفانوفيتش دروسه بفرنسا، حيث التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في عام (١٨٧٧)، وحضر العديد من الدورات المهمة التي كان يدرسها الفنان (ليوبولد كارل مولر) والمعروفة باسم (المستشرق).

وواصل سفره عبر المغرب ومصر وتركيا، ليضع عدداً كبيراً من الرسومات والملاحظات والدراسات، وتبدو أعماله كسجل وثائقي ومرجع تاريخي مرئي، وقد اهتم في أعماله بإبراز العادات والتقاليد والاحتفالات الألبانية وهواياتهم الخاصة، وركز أيضاً على إبراز الجانب الثقافي لألبان مصر، فرسمهم في المقاهي يمارسون الغناء والرقص وإلقاء الشعر وإقامة مسابقات المبارزة، وتزيين العروس، ومصارعة الديوك.









لوحات الفنان جان ليون

عرفوا بالقوة والمحافظة على عاداتهم وتقاليدهم وشخصيتهم المتميزة

كانت لهم مكانة اجتماعية وسياسية وعسكرية بفضل محمد علي باشا

جسرت العلاقة مع الأندلس

(سبتة) شمس مغربية بين ضفتي المتوسط



تتموضع مدينة سبتة على شبه الجزيرة (AL MINA) على ضفة مضيق جبل طارق، في اتجاه الجزيرة الخضراء، ومساحتها تبلغ (١٩) كيلومتراً مربعاً، في مجال يصل (٢٨) كيلومتراً، منها (٢٠) كيلومتراً بحرياً، يصل ارتفاعها عن سطح البحر إلى (٣٤٥م). وصل عدد السكان الذين يقطنون المدينة بشكل رسمي حسب إحصائيات سنة (١٩٩٣) إلى (٧١٢٨٣) شخصاً، وقد قارب هذا الرقم قرابة (٨٠،٠٠٠) من السكان بشكل عام، وتصل كثافتهم إلى (٣٨٥٣) شخصاً في الكيلومتر المربع الواحد.



محمد القاضي

جغرافياً، تتكون سبتة من جهات ثلاث مختلفة: ربوة جبل (HACHO)، وبرزخ يسمى الحقل الخارجي، الذي يحد بالمنطقة الوسطى للحدود بين المغرب وإسبانيا.

إن نواة المدينة تتمركز فوق هذا البرزخ، وتمددت نحو الحقل الخارجي تاريخياً، فإن جبل (HACHO) يشكل أحد أعمدة هرقل (ABYLA) حسب الميثولوجيا اليونانية، فاستراتيجيتها جعلت منها مدينة مهمة في الأزمنة السالفة، باعتبارها من المدن الأزلية في البحر الأبيض المتوسط، وأول من سكنها هم البربر الذين ينحدرون من سبت بن نوح الذي نزل المدينة بعد الطوفان، تلاهم سكان قبيلة غمارة (شمال المغرب). مرت بمراحل منذ الفينيقيين واليونان والرومان، كانت (سبتة) دائماً جسراً رابطاً مع الجزيرة الإيبيرية، تتأثر دائماً بتطورات الأحداث السياسية في شبه الجزيرة، كما كانت الجسر الذي دخل من خلاله العرب سنة (٩٢هـ ٧١١م) إلى شبه الجزيرة الإيبيرية، وبعد التراجع التصاعدي للقوة العربية بها بعد ثمانية قرون، احتل البرتغاليون مدينة سبتة سنة (١٤١٥م) كبداية للتوسع فيما وراء البحر. وفي سنة (١٥٨٠م) وبعد اتحاد المملكتين الإسبانية والبرتغالية تحت قيادة فيليبي الثاني، تحولت سبتة للحماية الإسبانية، بمعاهدة سنة (١٦٤٠م) عندما انفصلت المملكتان، ومن خلال استفتاء تقرر الاستمرار تحت السلطة الإسبانية.

سبتة التي كانت تحد مع البرزخ في تلك المرحلة، فرض عليها الكثيرون الحصار، وخصوصاً انطلاقاً من سنة (١٦٧٢م) عندما وحد السلطان مولاي إسماعيل المغرب، جعل من أولويّاته تحرير الشواطئ المغربية. وفي سنة (١٦٩٤م) بدأ المكان يعرف بالثلاثين سنة. ومن خلال هذا المكان، وفي سنة (١٧٠٤م) حاولت القوة الإنجليزية السيطرة على المدينة دون أن يتحقق لها ذلك. وفي سنة (١٧٢٠م)، تلا الموقع ضد الهيمنة الفرنسية على شبه الجزيرة، وتحولت مدينة سبتة في سنة (١٨١٣م) إلى أولى المدن المكونة للمقاومة الإسبانية. لأنها كانت نقطة ارتكاز خلال الحرب الإسبانية – المغربية بين (١٨٥٩م – ١٨٦٠م) والتي انتهت باتفاقية سلام مع تطوان، وتم من خلالها رسم الحدود، ومع بداية القرن العشرين عرفت المدينة توسعاً سكانياً



بارزاً، مع بداية الحماية الإسبانية على المغرب، وكثافة الجيوش بها.

وفي سنة (١٩٥٦) استقل المغرب، حيث عرفت المدينة تراجعاً كبيراً في كثافة السكان بسبب الأزمات، ولم تسترجع مكانتها إلا انطلاقاً من سنة (١٩٧٥م)، واستمرت وتيرتها إلى يومنا هذا.

وفي سنة (١٩٩٥م)، أصبحت المدينة تتمتع بحكم ذاتي، باعتبارها واحدة من الولايات (١٨)، كما هو الشأن كذلك بالنسبة لمليلية.

هيأها موقعها الجغرافي كنقطة اتصال مهمة بين المغرب والأندلس، لتلعب دوراً مهماً في تاريخ المغرب، كما كانت في يوم من الأيام من أعظم مدن العالم الإسلامي القديم. عرفت بـ(باب الجهاد)، و(فرضة المجاز)، و(محل أساطيل المسلمين)، و(دار علم). قال ابن عذارى المراكشي في كتابه (البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب) صارت مفتاحاً للمغرب والعدوة من الأندلس وباباً إليها، كما هي الجزيرة الخضراء وطريف مفتاح الأندلس من العدوة.

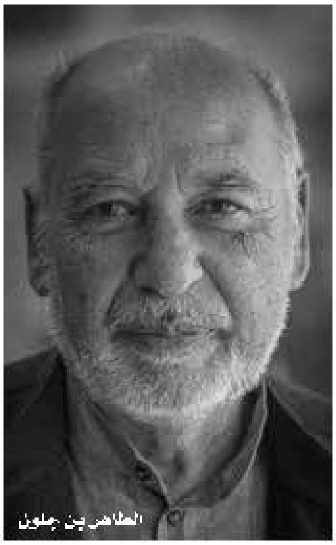
اكتسب أهلها خبرة الصيد، فتفوقوا على غيرهم في موانئ أخرى، وساهموا بشكل واضح في اقتصاد المدينة، ولعل أهم صناعة كانت تعرفها المدينة واستمرت وازدهرت حتى سقوطها بيد البرتغال هي صناعة السفن، وتعتبر ورش بناء السفن بها من أقدم الورش المغربية على الإطلاق، وظلت القاعدة الأساسية لصناعة السفن المغربية في عهد الدولتين الموحدية والمرينية. اشتهرت كمدينة التجار على اختلاف أجناسهم وتباين دياناتهم، وكثرت بها الأسواق والحوانيت (١٧٤ سوقاً، منها ١٤٢ سوقاً خاصاً بالمدينة)، إضافة إلى أماكن أخرى كالقيسريات و(التربيعات)، و(الترحيبات)، و(الفنادق)، كما أن العلاقات التجارية بين ضفتي حوض البحر الأبيض المتوسط لم تنقطع عبر عصور، ولعبت مدينة سبتة دوراً كبيراً في التجارة المتوسطية، واحتكرت نسبة كبيرة من التجارة البحرية المغربية طوال العصر

تعد من المدن الحيوية في البحر الأبيض المتوسط خلال كل الأزمنة

مرت بمراحل منذ الفينيقيين واليونان والرومان فتأثرت دائماً بالتطورات والمتغيرات السياسية



خندق ملاحة في قلعة سبتة



الطاهر بن جلون



من شوارع المدينة

الوسيط، كما أنها لم تفقد أبداً أهميتها التجارية.

احتفظت مدينة سبتة بطابعها المغربي الإسلامي، الذي أهلها للانخراط في ثقافته وحضارته، فأنجبت أعلاماً كباراً في الجغرافيا والتاريخ (كالشريف الإدريسي)، والفقه والأدب (القاضي عياض) وعلوم العقيدة (كأبي الحسن بن خمير الأموي)، وعلوم القرآن (كأبي عبدالله محمد بن يوسف الجذامي)، وعلوم الحديث (كابن رشيد) وعلم القراءات، حيث تولى أبوالحسن الحصري (الضرير) تدرس علم القراءات فيها لأكثر من عشر سنوات، وتخرج على يده كثيرون، وحسب الباحث سعيد أعراب، ربما كانت أول مدرسة للقراءات في المغرب.

ويرى محمد بن تاويت، أن مدينة (سبتة) حملت مشعل الهداية إلى القارة الأوروبية بأسرها، وعرفت في عهد مبكر حضارة إسلامية متصلة الحلقات، وثقافة عربية مزدهرة يانعة في جميع الحقب والحالات بفضل اتصالها بالأندلس. كما يذكر البكري (ت ٤٨٧هـ) أن سبتة (لم تزل دار علم) ويصفها ابن الخطيب بأنها (بصرة علوم اللسان... وخزانة كتب العلوم). وكانت المناظرات الأدبية واللغوية تجري بين علماء سبتة كالتي جرت حول (استعمال ماذا؟) بين النحوي الشهير أبي الحسن بن أبي الربيع، وبين الأديب مالك بن المرحل، وبين ابن خميس وطلبة سبتة حول قضية نحوية صرفية. ويدون التاريخ، أن أول مدرسة نظامية عرفها المغرب، تلك التي أسسها أبو الحسن الشاري الغافقي السبتي، وجعلها لإيواء الطلبة وللدراسة المنتظمة، مع توقيف خزانة كتب عليها (وهي أول خزانة وقفت بالمغرب على أهل العلم).

وقد أورد صاحب كتاب (بلغة الأمنية) أسماء سبعة وأربعين رجلاً وامرأة واحدة من علماء سبتة في القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي في مختلف الفنون والعلوم. وذكر من مشاهير أطبائها الطبيب الماهر أبو عبدالله محمد الشريشي (توفي ٧٦٤هـ) المعروف عند العامة بحكيم الرعاء، والطبيب أبو عبدالله محمد الجياني (توفي أواخر ٧٨٩هـ) وكان – فضلاً عن معرفته بالطب – مهندساً من أهل النجدة ممارساً للحروب الجهادية، والطبيب أبو عبد الله محمد بن مروان المعافري (توفي ٨١٨هـ) وكان حسن الاطلاع على كتب الأوائل والمتأخرين في الطب عارفاً بالعلل.. بصيراً بالعقاقير والأعشاب والنبات.. وولي آخر عمره النظر في كتاب الخزانة الشهيرة التي بشرقي صحن الجامع العتيق بها، فانتفع الطلبة مدة نظره بكتبها الطبية بسبب إرشاده وإفادته.

كانت الجسر الذي دخل من خلاله العرب عام (٧١١) ميلادي إلى شبه الجزيرة الإيبيرية



الرصيف الرياضي في ميناء مدينة سبتة



أبراج المراقبة من داخل المدينة التاريخية

والطبيبة عائشة ابنة الشيخ الكاتب أبي عبد الله بن الجيار المحتسب بسبتة، قرأت علم الطب على صهرها الشيخ أبي عبد الله الشريشي ونبغت فيه، وكانت امرأة عاقلة نزيهة النفس، عارفة بالطب، إلا أن الحظ العاثر كان لها بالمرصاد، فاتجهت أنظار البرتغاليين للاستيلاء عليها وخطفها من يد المرينيين يوم (١٤ جمادى الثانية سنة ٨١٨هـ - ٢١ غشت ١٤١٥م)، وقد حاصرها المغاربة غداة احتلالها حتى إنهم في سنة (٨٤١هـ / ١٤٣٧م) أرغموا البرتغال على الاعتراف بمغربيتها وإلزامه بإرجاعها إلى التاج المغربي بمقتضى معاهدة أبرمها ملك البرتغال مع السلطان المغربي بشاطئ مدينة طنجة يوم (١٥ ربيع الثاني ٨٤١هـ)، ولكنه لم يوف بعهده.

وفي سنة (٨٧١هـ) قرر السلطان الوطاسي محمد الشيخ، حصارها فتحالف مع ملك إسبانيا (ضون فيرناندو) الكاثوليكي، وقامت الجيوش المغربية بحصار المدينة براً، في الوقت الذي كان يحاصرها الأسطول الإسباني بحراً، فكان ذلك اعترافاً صريحاً من طرف الملك الإسباني بمغربية مدينة (سبتة) بعد مضي إحدى وستين سنة على احتلالها من البرتغال.

وفي يوم (٢١ ربيع الأول سنة ٨٧٦هـ) أبرمت معاهدة أخرى بين ملك البرتغال خوان الثاني والسلطان المذكور نصاً على أنه من حق المغرب استرجاع (سبتة) بوساطة القوة، إلا أنه وفي يوم (١٦ شعبان ١٠٥٠ / ديسمبر ١٦٤٠م) اغتصبتها إسبانيا من يد البرتغال، بواسطة مؤامرة دبرها حاكم جبل طارق الإسباني ضد حاكم سبتة البرتغالي باتفاق مع بعض السكان الإسبانيين، إلا أن البرتغال لم تبق مكتوفة الأيدي، بل خاضت من أجلها حرباً عنيفة دامت ثمان وعشرين سنة، ولم تسلم فيها للإسبان إلا يوم (٢٩ شعبان ١٠٧٨هـ / ١٣ فبراير ١٦٦٨م). ومنذ ذلك التاريخ والجيوش الإسبانية تحتلها في حالة حصار دائم. وقد خاض المغرب خمس حروب من أجل استرجاعها، من سنة (٩٠٢هـ إلى سنة ١١٠٠ هـ)، ومن سنة (١١٠٥هـ إلى ١٢٠٥هـ)، ومن سنة (١٢٧٦هـ إلى ١٢٧٧هـ).

وهكذا ابتلي المغرب بالوجود الإسباني في مدينة سبتة، كما ابتليت إسبانيا بالوجود البريطاني في جبل طارق، الذي هو جزء من التراب الإسباني، كما هو الأمر بالنسبة لمدينة سبتة التي هي امتداد للتراب المغربي.

المغاربة السبتيون، والإسبان السبتيون هم معاً مكون المدينة السليبة، جعلتهم الظروف التاريخية والجغرافية ملزمين بالعيش جنباً إلى جنب هناك، بغض النظر عن مستوى تقاربهم، وإن كان سكانها من المغاربة يعيشون بجنسية مزدوجة (إسبانية مغربية)، ولكن الأمور تسير بسلاسة دونما اضطرابات أو احتكاكات يمكن أن تسجل، وذلك راجع لخصوصية الأوضاع، وخصوصية المغاربة السبتيين، الذين وجدوا أنفسهم بين وضعين، فلا هم من هنا ولا من هناك، ويستقر أغلب مغاربة سبتة في حي (برينسبي) الذي يطلق عليه بعضهم (غيتو سبتة) ثم في حي (روساليس) ويوجد بهما أكثر من ثلاثين مسجداً، وهذان الحيان مصنفان في التهميش والبطالة، يمارس بعض المغاربة التجارة بالمدينة، وذلك لفقر منطقة سبتة فلاحياً، فهي عكس المدن الأخرى لا تتوافر على بادية شاسعة وتربة خصبة في محيطها.


من الفن المعماري الأندلسي


الجدران الملكية

إضافة إلى أنه تعبر يومياً من معبر سبتة أزيد من ألفي امرأة مغربية، يمتهن التهريب المعيشي ما بين المدينة والمدن القريبة منها كالفنيدق وتطوان وشفشاون وطنجة وأحياناً إلى مدينة فاس ومكناس.

هذه هي مدينة سبتة، ألف فيها الكثير من الكتب بلغات مختلفة، ووصفها الكاتب المعروف الطاهر بن جلون (بالمدينة اليتيمة الأسيرة) في قصيدة نشرها بجريدة (لوموند) الفرنسية سنة (١٩٧٤م).

وقال عنها الملك الحسن الثاني في حديث مع التلفزة الإسبانية سنة (١٩٨٩م): سأظل طوال حياتي أطالب بسبتة ومليلية.. فأنتم تطالبون بجبل طارق لأنه يوجد بالتراب الإسباني، ونحن سنستمر في المطالبة بسبتة ومليلية لأنهما توجدان بالتراب المغربي.. والزمن كفيل بتسوية العديد من القضايا وإن التاريخ يسير وفق دينامية متسارعة أكثر فأكثر.

تنافست القوى العظمى على احتلالها حتى استقرت بأيدي الإسبان



خوسيه ميغيل بويرتا

ترجمة النصوص والصور في الجزائر العاصمة

ظهر عبدالصمد حُرَي، في بيت صديقي توماس لوبيث، قنصل إسبانيا في الجزائر، الواقع في منطقة السفارات في مرتفعات العاصمة الجزائرية، مرتدياً طقماً أسود أنيق اللون ونظارات سميكة سوداء، هي الأخرى تبرز من تحتها ابتسامة عريضة.. رشيق القامة وذو ملامح مليحة، تعرفت إليه شخصياً مساء وصولي لأول مرّة إلى الجزائر، سبقت ذلك مراسلة إلكترونية بيننا بسيطة جداً ومتقطعة منذ سنتين تقريباً بمبادرة منه، يطرح علي بعض الأسئلة عن ترجمتي لكتاب (الصوفية والسريالية) لأدونيس، التي كان حُرَي في بداية مشواره كأستاذ في معهد الترجمة التابع لجامعة الجزائر (٢)، وفي صدد إنجاز بحث أكاديمي حولها. لقد استغربت كثيراً منذ تلقي أول رسالة له في هذا الشأن، لأن هذه الترجمة الصادرة بمدريد عام (٢٠٠٨) لم تنل رواجاً واسعاً بإسبانيا، فكيف وقعت بيد هذا الأستاذ الجزائري الشاب؟! وأكثر من ذلك، لماذا اهتم بترجمة إسبانية كهذه وصاحبها ليس بالمترجم المهني ولا بالمعروف في هذا المجال؟

جلسنا في الصالون الكبير لصديقي توماس، المليء بالكتب، وحاول حُرَي الإجابة عن سؤالي عن سبب خوضه في هذا العمل مصحوباً دوما بهناء، الأستاذة الرفيقة له في معهد الترجمة، والمتخصصة أيضاً في اللغة الإسبانية. شقراء وحنونة للغاية، كانت تتنقل بين الإسبانية والعربيتين الفصحى والدارجة، ثم إلى الفرنسية بسهولة مدهشة وبلطف غير معهود، بينما تعتني برفيقها حُرَي اعتناء الأم، مساعدة إياه على رفع يمناه للمصافحة أو لإمساك كأس ماء، أو لترجمة كلامه إلى أي لغة من اللغات الثلاث أو الأربع المذكورة لإيصال الفكرة إلى الإسبان والجزائريين المدعوين للإفطار في بيت الدبلوماسي الإسباني في شهر رمضان المنصرم. قال حُرَي بإسبانيته السليمة إنه مهتم بالتصوف بحد ذاته، وإنه لفتت انتباهه الترجمة الإسبانية لكتاب أدونيس حين أعطاها إياه هدية صديق له اشترى نسخة منها في مدريد. وكون تخصصه هو اللغة الإسبانية، فإنه تركز على تحليلها. ثم تجرأت على إطلاق سؤال أصعب على صديقي الجزائري الجديد والوحيد: (يا عبدالصمد، لماذا تلبس هذه النظارات، هل تعاني عجزاً في البصر؟). وأجاب دون أن يطوي ابتسامته ولو لحظة: (الصديق خوسيه.. قبل تسع سنين، وكنت حينها في الواحد والعشرين من العمر، اقترفت خطأ من أخطاء الشباب، إذ كنت أسوق سيارة أنا وحدي بسرعة في مدينتي وهران، وانحرفت السيارة عن الطريق، وعقب الصدمة غرست شظايا البلور الأمامي في عينيّ. حتى ذلك الحين كنت أرى كل شيء بشكل كامل وطبيعي. الآن أجد نفسي تحت العلاج في مستشفى بمدينة فلنسية بإسبانيا حيث يحاول الطبيب إعادة الرؤية وإن كان جزئياً لعيني اليمنى، أما اليسرى فليس لها شفاء. فلا تهتم، يا خوسيه، أنا أحلم وكأنني مثل أبي العلاء المعري أو طه حسين، وأكتب الشعر والبحث النقدي بالاعتماد على الحاسوب، حتى إنني

> **تعرفت إلى عبدالصمد حري عبر المراسلة الإلكترونية قبل أن ألتقي به في العاصمة الجزائر**

حفظتُ عن ظهر قلب «ألفية ابن مالك»، الذي كان، بالمناسبة، من مدينة جَيّان الأندلسية). وانصرف يلقي لي أبياتاً شعرية من «الألفية» بفصحاه الرائعة. وحتى الآن، أضاف الأستاذ حُرّي: (مازلت أمارس الرياضة؛ لقد فزتُ ببعض البطولات الوطنية في الركض بوهران قبل الحادث، وكذلك بعده في سباقات المعوقين).

في ظهر اليوم التالي، الأحد (٢٦ من رمضان ٢٠١٩)، ذهبت إلى معهد الترجمة حيث كان حُرّي وهناء ومجموعة من زملائهما في انتظاري. أمسك نائب مدير الجامعة بيدي وقمنا بجولة في البناية الجديدة والضخمة لمعهد الترجمة التي تم افتتاحها السنة الجارية. عبّرت لهم عن امتناني لضيافتهم الجميلة وذهلت حين وَلجْنا مدرجاً حافلاً بالطلبة والأساتذة ينتظرون محاضرتي. ظننت أنني سأحاضر حفنة من طلاب الأستاذ حُرّي عن علاقتي مع الترجمة، ليس أكثر.. مذهول بذلك البحر من الجمهور الشاب الذي أمامي، تحدثتُ بعفوية عن معنى الترجمة بالنسبة الي كفضاء لقاء بين بلادي إسبانيا وماضيها الأندلسي وعرب اليوم، وكيف انتقلت من دراستي للحمراء كعمارة نصوص عربية إلى نقل بعض أعمال الأدب العربي المعاصر بالموازاة مع ترجمة وتحليل العديد من النصوص العربية الكلاسيكية من أجل تحرير موسوعة «مكتبة الأندلس» مع ما ينيف على (١٥٠) زميلاً باحثاً آخرين. وكالعادة، جهزتُ صوراً للمنشورات ولنقوش الحمراء لمنح المحاضرة بعداً بصرياً، ولا سيما لإمتاع ذلك الأستاذ الشاب، الذي راسلني بحياء لاقتباس معلومات عن ترجمتي، والذي لم أكن أعرف عن كفِّ بصره. نعم، لاحظتُ كيف لبث حُرّي أثناء محاضرتي يوجه وجهه في اتجاه جدار المدرج، وليس إلى الشاشة العملاقة التي جذبت أنظار رفاقه. وحين علقت على مهمة مؤرخ الفن في ترجمة فحوى الأشكال، وليس فحوى المفردات واللغة فقط، رأيت حُرّي القاعد إلى يساري في الصف الأمامي للمدرج، يبتسم ابتسامة من يدرك ببصيرته وليس ببصره. عند وداعي من الشباب الجزائريين المتعطشين للمعرفة وللقيام بقفزة نوعية في بلدهم العظيم، وبمجرد ذكري لاسم الأستاذ حُرّي لأشكره على اهتمامه وحسن صداقته، اهتزّ المدرج بتصفيق صاخب وطويل لما يكنّون له في المعهد من محبة وتقدير.

وكأنني سمعت الكثير عن الوضع الحرج الذي تشهده اللغة العربية في الجزائر، سررتُ لما طلب مني حُرّي أن أكلم الحضور بالعربية. وفي اختتام كلامي خيّرتُهم بين قراءة تصريح لهاشم صالح، المفكّر السوري الذي تكلف بنقل كتب المفكر الجزائري محمد أركون، من اللغة الفرنسية إلى العربية، باللغة الفرنسية، وبين الترجمة العربية التي قمت بها لهذه المناسبة، وأجمع الكل بصوت واحد على أن أقرأها باللغة العربية: (بالنسبة إلى العرب الترجمة هي مشروع ضروري، بل وعمل مصيري. في العالم العربي كل مشروع تطور يحتاج إلى الترجمة، لا محالة. الترجمة ستغني ذخيرة الوطن العربية كثيراً، وبالتالي ستنقذ اللغة العربية. كل النهضات التي حصلت في العالم كانت مشاريع ترجمة ضخمة. لم تنطلق النهضة في أوروبا، حتى تمت ترجمة المؤلفات العربية الكبيرة، في طليطلة وصقلية وبولونيا، وفي مدن أخرى تألقت ثقافياً. حتى اليابانيون ترجموا الفكر الغربي بغزارة). ولنذكر، أضاف هاشم: (أن الوطن العربي عاش عهده الذهبي بفضل موجة ترجمة الفكر اليوناني على أيدي العباسيين).

في المساء، تجولت في القصبة، وفي كورنيش المدينة المطل على المتوسط، برفقة صديقي الدبلوماسي توماس، الذي روى لي ملحمة الجزائر للتحرر من الاستعمار الفرنسي، بالإشارة إلى الكثير من الأحداث البطولية وتضحيات قادة الثورة والشعب. ثم توجهنا إلى مقر معهد (ثرفانتس) الذي دعاني مديره لإلقاء محاضرة باللغة الإسبانية حول قرطبة الأندلسية، جرت على ما يرام مرفقة بترجمة فورية إلى اللغة الفرنسية، كما يُعتاد في ذلك المعهد الاسباني بالجزائر. وأثناء شرحي لصور الجامع الأُموي ومدينة الزهراء بقرطبة، والتحف العاجية النادرة المصنوعة في تلك العاصمة الأندلسية، رأيت الصديق حُرّي في الصف الخلفي للقاعة مع هناء إلى جانبه، وتخيلت أنه يركز على ترجمة حديثي في مخيلته إلى صور العمائر والقطع الفنية، ربما بدقة أكثر من باقي الجمهور.. (القلب يدرك ما لا يدركه البصر)، ذكرتها لحظة الوداع في تلك الليلة الرمضانية، وابتسم حُرّي كمن كان قد رأى كل شيء واكتفى بسماع كلمة ودية.

شبّه نفسه بالمعري وطه حسين لكف بصره إثر حادث سير أليم

حفظ عن ظهر قلب (ألفية ابن مالك) ولايزال يكتب الشعر ويمارس النقد

بالنسبة إلى العرب تظل الترجمة مشروعاً ضرورياً لأن أي مشروع تطوير يحتاج إلى الترجمة



شاهدة على التاريخ

المحرق.. درة البحرين



عامر الدبك

إذا كانت المدن شاهدة على التاريخ، والتاريخ شاهداً على تحولات الزمن، فإن تحولات الأمكنة في ذاكرة الشعراء تختلف عن تحولاتها في ذاكرة التاريخ، فأجمل ما نقرأ عن المدن حين نستدرجها من ذاكرة الشعراء، لأنها حينئذ تكون قد نهضت من مقام الصمت إلى مقام الحلم، ومن مقام الحلم إلى مقام الخلود في مجازات المخيلة وتحولات الأزمنة.

ومدينة المحرق، من المدن التي سحرت الشعراء ببحرها ورملها، بليلها ونهارها، بماضيها وحاضرها، فكأنما هي في كتب التاريخ غيرها في كتب الجغرافيا، وغيرها في كتب الأدب، وغيرها في قصائد الشعراء وسيرهم، وهم يرسمون صورتها على هيئة موجة طالعة من ذاكرة البحر،فلا أجمل من أن نرسم صورة تلك المدينة المبللة ببحر الحلم، وحلم الماء، بحبر التاريخ والأدب والقصيدة، فتحضر في ذاكرة من رتبت له طفولته وحلمه وكلماته ابنها الشاعر قاسم حداد، تحضر كالحلم، رغم المسافات، فيسمع نوم النوارس في معطف الليل، يسمعها في الظهيرة يركض، وكأنه يركض في الذاكرة، بل تركض المحرق في ذاكرته،فينسى كل المدن ويذكرها كالفرس السائبة.

وكأنما اختبر سيرته في المكان كما اختبر المكان في سيرته ليكتب سيرة ذاته في المحرق وسيرة المحرق في ذاته، لأنها بالنسبة إليه مدينة واحدة وحيدة في سياق كلامه عن المدن، خزانة طفولته ومصنع مخيلته.

وليحكي شاعرها علي عبدالله خليفة، عن ليلها حين يخلو من جموع تنزوي في كل مفرق حينما يخلو من الناي المؤرق.في الليالي المقمرات، حين يغرق.. في متاهات الظلام.. وطيور الليل حيرى لا تنام.

هكذا هي المحرق درة البحرين والخليج العربي، بأصالة تاريخها وتراثها، وطيبة أهلها، وكأنها جزيرة للحب والطيبة والدفء الذي يتسلل إلى القلوب والأرواح، كما تتسلل موجة شاردة من بحر غامض، لتنهض بهذا التآلف بين الماء والرمل، بين التاريخ والجغرافيا والذاكرة الإنسانية كأهم المناطق في مملكة البحرين، من حيث السكن والسياحة والتاريخ.

قيل أن اسمها مستدرج من لقب (امرؤ القيس المحرّق بن عمرو اللخمي والي الحيرة، نزلها مدة إذ كانت تحت حكمه هو وآباؤه وقيل من لقب ملوك الغساسنة، لأنهم كانوا يعاقبون أعداءهم في أثناء غزوهم لهم بحرق أماكنهم بالنار، إلا أن روثنشتاين، يرى أن هذا التفسير مغلوط لأنه يأخذ بظاهر الكلمة، والصحيح أنها اسم علَم لأشخاص عُرفوا بمحرّق، ولذلك قيل آل محرّق والمنذر بن حارثة (المنذر الثاني الأصغر) جعل لقبه المحرّق، وذكر أنه هو الذي أحرق الحيرة وبه سُمّوا آل محرّق) وقيل غير ذلك من تأويلات وتفسيرات تراوح بين الخيال والحقيقة، بين الخطأ والصواب، إلا أن الأهم من تفسير الاسم هو الوجود في فضاء المكان والجغرافيا، وحركة التاريخ.

فحين نستقرئ تاريخ المحرق، في المدونات التاريخية القديمة، نقرأ أنها سميت بأسماء مختلفة استجابة للمرحلة التاريخية التي مرت بها، حيث كان اسمها (أرادوس) في الفترة اليونانية الرومانية،ثم أطلِق عليها اسم سماهيج وذلك قبل القرن الثاني الميلادي، ثم استقرت على اسم المحرق.

وقد قسم الباحثون تاريخ المحرق إلى خمس مراحل تاريخية تبدأ في العام (١٨١٠)، مرحلة التأسيس وتنتهي في العام (١٩٧١)، حيث كان لكل مرحلة خصائصها وملامحها التاريخية والسياسية والاقتصادية، والاجتماعية والثقافية، وحتى الجغرافية. ليتصل ذلك بتاريخها المعاصر، وهي تتفرد بين المدن ببهائها وجمالها، ومعمارها، ومشهدها الحضاري الإنساني، درة بين المدن، تمد جسور فتنتها وتاريخها وأصالتها وعراقتها، إلى العالم، كما هي جسورها بينها وبين المنامة عاصمة الثقافة والحوار الحضاري في مملكة البحرين.

لا شك أن موقع مدينة المحرق الاستراتيجي ومعالمها التاريخية الأصيلة، وإرثها الغني، المتصل بالفن الإسلامي القديم والمعاصر الذي يميزها، ويفسح لها أهميتها في الذاكرة التاريخية والذاكرة الجغرافية والذاكرة الإنسانية، هو الذي هيأها لأن تكون عاصمة للثقافة الإسلامية في العام (٢٠١٨)، وذلك لغنى تراثها الحضاري والإنساني، باعتبارها مركزاً عمرانياً فريداً على مستوى التراث الإنساني يشهد على خصوصيتها، ليس فقط بإرثها المعماري التاريخي، وإنما بذلك التكوين الاجتماعي، الذي يعكس أصالة الإنسان وثقافته العريقة.

ومن أشهر المعالم التي تتميز بها مدينة المحرق: مسار اللؤلؤ، الذي يعد أحد مواقع التراث الإنساني العالمي ،وقلعة عراد كواحدة من الحصون الدفاعية التاريخية، وقلعة بو ماهر التي بناها الشيخ عبد الله بن أحمد الفاتح، عام (١٨١٠م). وبيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة الذي يقعُ في وسط المحرق، الذي يعود بناؤه إلى نهاية القرن الثامن عشر، وبيت سيادي لخصوصيته الجمالية المعمارية التي يتفرد بها، وهو بيت أحد أبرز وأشهر تجار اللؤلؤ في البحرين في القرن التاسع عشر أحمد بن جاسم السيادي. ومسجد سيادي الذي يُعدّ من أقدم المساجد التاريخية في مدينة المحرق، وسوق القيصرية كشاهد على التراث الحي وغيرها من المعالم الأثرية التي تحكي قصة المحرّق العريقة.

ومن يتجول بين أروقة المحرق، تستدرجه تلك البيوت، التي مازالت تحتفظ بدفئها وتاريخها وأصالتها، كشاهدة على مشهد ثقافي وفني وتاريخي أصيل، وحين نستدرج أسماء من شكلوا المشهد الثقافي والفكري في المحرق، نقرأ في الفن اسم الفنان محمد بن فارس لفن الصوت الذي يعد رائداً في تطوير النغم الخليجي، والفنان ضاحي بن وليد، ومحمد زويد، ويوسف فوني، وعبدالله يوسف، وسلمان زيمان، وأحمد الجميري. ليستدرجنا ذلك المشهد إلى بيت الشعر المقام في بيت الشاعر والمترجم إبراهيم العريض، وبيت الصحافي عبدالله الزايد ناشر أول صحيفة في الخليج في الثلاثينيات. دون أن يغفل عن إبراهيم حسن كمال وعلي سيار، ومحمد جابر الأنصاري والدكتور علي فخرو، الذي قضى أول ايام عمره في فريج الصنقل. ومن الرسامين نقرأ أسماء عبدالله المحرقي وراشد العريفي والمصور عبدالله الخان، إلى جانب قائمة طويلة من الشعراء والأدباء، الذين سكنوا المدينة وسكنت في ذاكرتهم وكلماتهم، وأحلامهم، منهم عبدالرحمن المعاودة، علي عبدالله خليفة، والشيخ عيسى بن راشد الخليفة، وقاسم حداد، إلى جانب الكثيرين ممن كان لهم حضورهم التاريخي في مجالات مختلفة شكلت ذاكرة المدينة ومشهدها الثقافي والحضاري، كما شكلت المدينة ذاكرتهم.

وعلى رغم التطور العمرانيّ الحديث الذي شهدته المنطقة، بقيت مدينة المحرّق محافظة على ذلك النسيج المعماريّ، وعراقتها الثقافية ، وهويتها الوطنية والحضارية تحكي تاريخها، المكتوب في ذاكرة المكان والزمان والإنسان، مفتوحة بأفقها كما كانت بيوتها مفتوحة، وكأنها تجسد مشهداً للحوار الثقافي والحضاري شاهدة على ذاكرة المدن التي لا تموت، لأنها ذاكرة حية في ذاكرة الوجود.



من القلاع

مسار اللؤلؤ من أشهر المعالم التي تتميز بها المحرق

نستقرئ تاريخ المحرق في المدونات التاريخية القديمة



الأحياء القديمة



غيثاء رفعت

حاضرة وواجهة سياحية وإسلامية

التكيّة السليمانية

من معالم دمشق

تُعتبر التكية السليمانية معلماً من معالم دمشق المعمارية والاجتماعية، فهي المكان الكبير الحاضر في روح وقلب ووجدان وذاكرة كل مسلم، وخاصة الدمشقيين منهم، حاضرة في يومياتهم وحكاياهم. ولاتزال التكية السليمانية وجهة سياحية بامتياز لكل من يقصد دمشق القديمة ليشتمّ عبق الماضي، ويتعرف إلى تراث وثقافة دمشق المتعددة الملونة بروح الحضارة المعمارية والثقافة الشرقية الأصيلة.

انتشرت التكايا (ومفردها تكيّة) في العصر العثماني، وكانت مكاناً للمعتكفين للعبادة، ومأوى لمن تقطعت بهم السبل من المسافرين. ويقابلها حديثاً المأوى، وكلاهما عادة تنفق عليه جهات حكومية أو خيرية في كافة أرجاء أراضي الخلافة العثمانية في ذلك الحين.

ودمشق لم تكن استثناء عما ساد في ذلك العصر، إذ انتشرت فيها العديد من التكايا، لعل التكية السليمانية أشهرها، إذ تعد إحدى أروع العمارات الإسلامية، ومن أشهر الآثار العثمانية ذات الطابع الدمشقي. وهي تقع في قلب العاصمة دمشق، وسُميت بهذا الاسم نسبة إلى السلطان العثماني سليمان القانوني، الذي أمر ببنائها في موضع القصر الأبلق، على جانب نهر بردى خارج دمشق القديمة، وتمتد على مساحة (١١) ألف متر مربع في مشهدية معمارية تجمع بين السحر والألق والوداعة.

التكية السليمانية واحدة من أشهر التكايا، التي انتشرت في العصر العثماني في مختلف مدن الإمبراطورية العثمانية، وتعتبر تطوراً في العمائر الإسلامية التي ترافقت مع المد الحضاري، الذي أتى به العثمانيون إلى بلاد الشام. وكلمة (تكية) باللغة التركية تعني المطعم العمومي للفقراء والدراويش، يأكلون فيه وقد يبيتون، وتنتمي التكية إلى فصيلة المباني الدينية، وكانت ملجأً للمتصوفة في خلوتهم للدعاء والصلاة.

أمر السلطان سليمان القانوني ببناء التكية السليمانية بهدف إيواء الطلبة الغرباء وإيجاد مكان يستقر فيه الحجاج القادمون من تركيا وآسيا الوسطى وأوروبا، وهم في طريقهم للديار المقدسة في موسم الحج.

وقد بدأ بناؤها عام (١٥٥٤) وانتهى عام (١٥٥٩) من تصميم المعماري التركي المعروف سنان باشا، وأشرف على بنائها المهندس الإيراني الأصل ملا آغا والمهندس الدمشقي العطار، لذلك بدت التأثيرات الشامية واضحة فيها، بحيث يمكن القول: إن هذه التحفة المعمارية نجمت عن وشائج مزجت بين الإبداع السوري والمعمار العثماني. وبُنيت المدرسة الملحقة بها سنة (١٥٦٦) وهي السنة التي توفي فيها السلطان سليمان القانوني.

أبرز ما يميز طراز التكية السليمانية، مئذنتاها الرفيعتان المشاويتان في الارتفاع، اللتان تشبهان المسلّتين أو قلمي الرصاص لشدة نحولهما، وتقعان في زاويتي الجدار الشمالي للمسجد، وهما مضلّعتان ولكن تبدوان أسطوانيتين، يعلوهما قمع مخروطي من الرصاص، ولكل مئذنة شرفة محمولة على مساند من المقرنصات، وفي داخل المسجد محراب تعلوه زخارف حجرية مقرنصة وإلى جانبه منبر رخامي.

ويقع المسجد في منتصف القسم الجنوبي من الصحن، وهو حرم، وهذا الحرم مربع الشكل طول ضلعه ستة عشر متراً، تغطيه قبة عالية ذات قطر واسع، وذات عنق مؤلف من عدد من النوافذ ذات الزجاج المعشّق، وتحمل القبة أربع أقواس محمولة على أركان الجدران، في زواياها مثلثات كروية، وتعلو جدران الحرم نوافذ كانت محلاة بالمعشّق.

وينفتح حرم المسجد على الصحن بباب رائع الزخرفة، تتقدمه مظلة ضخمة محمولة على أعمدة ذات تيجان مقرنصة ملساء، والمظلة مؤلفة من ثلاث قباب، ويتقدم المظلة رواق أقل ارتفاعاً محمول على قناطر ذات أعمدة ضخمة.

أما واجهات الحرم من الخارج؛ فهي مؤلفة من مداميك من الحجر الأبيض والأسود بشكل متناوب، وهو طابع جميع جدران هذه التكية، وهذا التشكيل البديع كان مطابقاً لتشكيل المباني المملوكية، وبخاصة قصر الأبلق، الذي كان قد أنشأه الملك الظاهر بيبرس وهدمه تيمورلنك، وكان السلطان سليمان القانوني قد أعاد استعمال حجارته في نفس موقع التكية.

والزخارف التي تعلو الأبواب والنوافذ، والتي تزين جدران المسجدين من الداخل على شكل سجاجيد، هي أروع ما يميز هذه التكية، وهذه الزخارف مؤلفة من ألواح خزفية، صنعت كلها في دمشق، وهي ذات مواضيع زخرفية نباتية وكتابات قرآنية بلونين، الأزرق والأخضر، وبعض اللون الأحمر الرمّاني، الذي امتازت به ألواح الخزف الدمشقي، والذي يميزها عن الخزف التركي.

وتتألف التكية السليمانية من قسمين: التكية الكبرى، وتضم مسجداً ومدرسة، والتكية الصغرى، وتضم حرماً للصلاة وباحة واسعة، تحيط بها أروقة وغرف تغطيها قباب متعددة، وكانت مأوى للغرباء وطلبة العلم.

والتكية الكبرى تتألف من عدد من المباني المستقلة، يحيط بها جميعاً سور مرتفع، ويقع مدخلها الرئيس في الشمال، تعلوه قبة محمولة على أعمدة، وهناك باب أكثر استعمالاً ينفتح من الغرب، مخترقاً الصحن ومتصلاً بباب آخر ينفتح على السوق والمدرسة. ولقد غطت الحدائق والأشجار جميع الفراغات بين الأبنية التي تتقدمها أروقة مسقوفة بقباب منخفضة، وخلفها قاعات مسقوفة بقباب مماثلة أكثر ارتفاعاً، تتخللها ذوائب المداخن على شكل مآذن صغيرة، ويبدو المشهد رائعاً عندما يتناغم شكل القباب مع شكل الأقواس فوق أعمدة الأروقة في جميع الأبنية التي كانت تستعمل لإيواء المصلين والمتعلمين ولإطعامهم. أما الجهة الشمالية؛ فتتكون من عدة غرف كبيرة، كل غرفة مسقوفة بعدد من القباب، ترتكز على أعمدة داخلية كانت تستخدم لإقامة الطلبة الغرباء.

وتقع التكية الصغرى بجهة الشرق، وأقيمت على الطراز العثماني، وهي بناء مستقل لمسجد خاص بها، يمتاز بزخارفه الوفيرة ورشاقة بنائه، وجمال بابه ونوافذه.. وباحة واسعة تحيط بها أروقة وغرف تغطيها قباب متعددة.

وشكلت المدرسة والسوق مجموعتين مستقلتين عن التكية، وإن وحدتهما الزخارف والقباب والأروقة.. حيث يقع سوقها التجاري إلى الشمال من المدرسة التي ألحقها السلطان القانوني، وتتكون من مجموعة من الحوانيت التي تساعد الحجاج على شراء ما يحتاجون إليه في طريقهم إلى بيت الله الحرام، ويقسم إلى صفين شرقي وغربي بطول (٨٥م) من كل جانب، وكل جانب يضم (٢٢) محلاً، ولهذا السوق بابان: جنوبي يصلها بالتكية والمدرسة، وشمالي يصلها ببقية أجزاء المدينة.

وكان في التكية مساكن مخصصة للدراويش، تتألف من رواق سقفه من القباب المحمولة على الأعمدة، وفيه غرف، كل غرفة مسقوفة بقبة، وفي كل جناح ست غرف مربعة الشكل، مزينة بألواح القيشاني.

ولاتزال قبور ومدافن بعض السلاطين العثمانيين وعائلاتهم موجودة فيها إلى الآن، وتستقبل زوارها من المسؤولين الأتراك وعائلات السلاطين المدفونين فيها.

وبنيت التكية السليمانية في دمشق على مثال التكية السليمانية في القسطنطينية (إستنبول)، ويُحكى أن السلطان سليمان، رأى النبي صلى الله عليه وسلم في بستانه في المنام، فأشار إليه بتعمير مسجد جامع به، وأراه مكاناً، فلما استيقظ من منامه اقتطع جانباً من سراياه في البستان المذكور وعمّره مسجداً عظيماً، شيد بناءه ووسع فضاءه، وقيل وضع محرابه في الموضع الذي أشار إليه الرسول صلى الله عليه وسلم في منامه، وعمّر إلى جانبه المدارس العظيمة، وأعظمها دار الحديث السليمانية، وكان مصرف ذلك من غنائم رودس، وأمر بتعمير التكية السليمانية بدمشق في موضع القصر الأبلق بالوادي الأخضر. إلا أن التكية أصيبت بالزلزال الكبير الذي أصاب دمشق في القرن الثامن عشر وتهدمت بعض أجزائها، ورممت أيضاً إبان الحرب العالمية الأولى.

التكية من تراث وثقافة دمشق المتعددة والملونة بروح الحضارة وعبق الماضي

كانت مكاناً للمعتكفين وعابري السبيل للعبادة والراحة تتبناها جهات حكومية أو خيرية

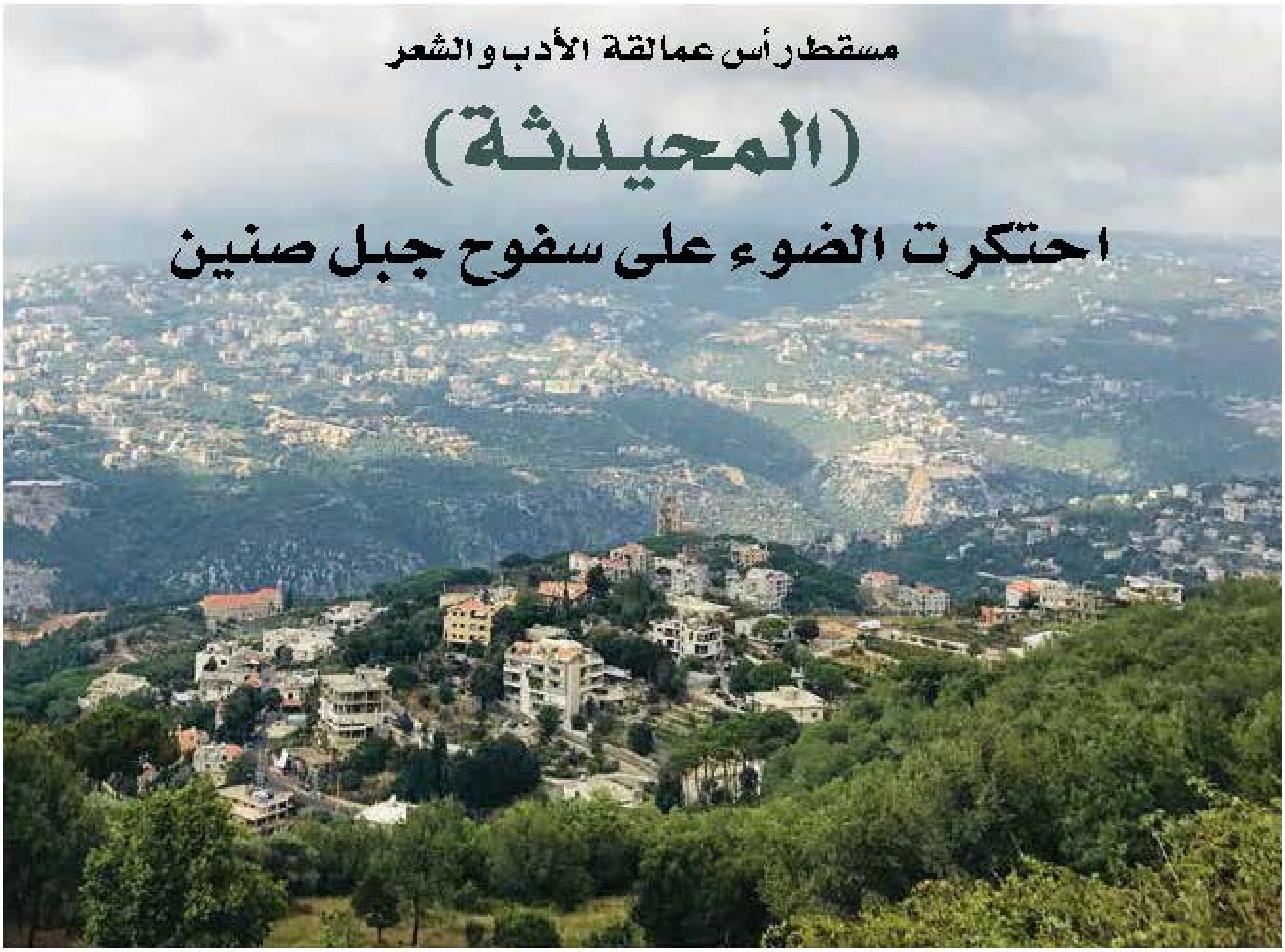
تعد التكيّة السليمانية إحدى أروع العمارات الإسلامية

انتشرت التكايا في مختلف مدن الدولة العثمانية وتعتبر من معالم العمارة العثمانية المطعمة بخصوصية كل بلد

مسقط رأس عمالقة الأدب والشعر

(المحيدثة)

احتكرت الضوء على سفوح جبل صنين





عليمي حمدان

لا أدري لماذا لم أكتب من قبل عن الشاعر إيليا أبو ماضي، وهو الشاعر الفذ الذي كتب في الوطن والحب وفلسفة الحياة، رفيق الأديب اللبناني العالمي جبران خليل جبران، وناسك الشخروب ميخائيل نعيمة، وأحد أعضاء الرابطة القلمية التي تأسست في المهجر عام (١٩٢٠)، برئاسة جبران وعضوية نعيمة ورشيد أيوب، ونسيب عريضة، وندرة حداد، وإلياس عطا الله وغيرهم.. ذلك الشاعر الرقيق الذي أتحف المكتبة العربية بدواوينه الشعرية وقصائده التي تنساب كالجداول، على إيقاع العبق الذي يفوح من خمائل الورد، كيف لا؟ ومن دواوينه (الجداول) و(الخمائل) وغيرهما.. وهو بحق شاعر العذوبة والحنين، إضافة إلى مقالاته الصحافية وتعريبه لعدة روايات أجنبية.

ولد الشاعر إيليا أبو ماضي عام (١٨٨٩) في بلدة (المحيدثة) وسط المتن الشمالي، في تلك البقعة المختلفة من الأرض، التي كأنها احتكرت الضوء في السفوح الغربية لجبل صنين الأشم، لتنجب كل هؤلاء العمالقة، بداية من ناسك الشخروب ميخائيل نعيمة في بلدة (بسكنتا)، إلى أمين الريحاني في بلدة (الفريكة)، وتوفيق يوسف عواد في بلدة (بحر صاف)، ورشيد وأمين معلوف في بلدة (عين القبو)، وإلياس أبو شبكة في بلدة (زوق مكايل)، ومارون عبود في بلدة (عين كفاع) وغيرهم..

في هذه البلدة الجميلة (المحيدثة) ترعرع طفلاً، وفي طرقاتها الضيقة لعب مع الأتراب، وساعد والده في مهنته التي تراوحت بين التجارة والحياكة، على إيقاع صوته الجميل وهو يغني القرادي والمعنّى. كما درس بدايةً في مدرسة قريته الصغيرة، ليرسله والده في ما بعد مع شقيقه الأكبر مراد إلى المدرسة اليسوعية في (بكفيا) وهو في عمر ثماني سنوات، وينتقل عام (١٩٠١) إلى مدينة الإسكندرية في مصر وهو في عمر (١١) عاماً فقط، ليعمل في تجارة التبغ مع أحد أقاربه، يشتغل في النهار ويدرس في الليل على ضوء الشموع.

تقع بلدة المحيدثة في المتن الشمالي، تصل إليها من بيروت شمالاً إلى بلدة إنطلياس، التي تعرج منها شرقاً مصعداً في الجبال، مروراً بعدة بلدات، تكاد تتصل ببعضها بعضاً، لتجتاز أخيراً بلدة بكفيا ومنها إلى المحيدثة.

تخال أن المحيدثة بلدة بعيدة ولو قليلاً عن مدينة بكفيا، لكن العكس هو الصحيح،

فهما بلدتان متلاصقتان، وكأنهما بلدة واحدة، ببلدية واحدة، وشارع رئيسي واحد، اختفت بينهما الحدود الفاصلة تماماً.

وقد اختلف المؤرخون حول معنى اسم المحيدثة، فمنهم من أعادها إلى اللغة العربية بمعنى المنشأة الحديثة، ومنهم من أعادها إلى اللغة السريانية بمعنى الكهف، مع أنها ليست بلدة حديثة بل يعود تاريخها إلى أربعة قرون تقريباً.

وصلنا إلى المكان الذي كان فيه بيت الشاعر وأهله وشقيقه مراد، هنا وُلد الشاعر، وعلى هذه الأدراج التراثية العتيقة سار ولعب، وتحت هذه الأشجار الوارفة تظلل، وهذا هو حي عائلة (أبوماضي) ببيوتها المنتشرة على يمين شارع الدلب الشهير، الذي كثيراً ما اجتازه الشاعر طفلاً إلى المدرسة القريبة، وسار فيه إلى منزل صديقه الشيخ إبراهيم المنذر.

يقع شارع الدلب بين جسري العشاق والمحيدثة وسط البلدة، ويكاد يقسمها إلى قسمين متساويين، محاط بأنواع الشجر، وهو الشارع الذي أطلق منه الشاعر قصيدته المعروفة (وطن النجوم أنا هنا) خلال زيارة له للبلدة عام (١٩٤٩) بعد طول غياب، وكأنه يناشد فيها وطنه لبنان أن لا ينساه، وأن يحاول تذكره، مؤكداً أنه اليوم هنا، وولد وعاش هنا قبل أن يهاجر إلى أمريكا ويستقر فيها، ومما جاء فيها:

(وطن النجوم أنا هنا
حدّقْ أتذكرُ من أنا؟
ألمحتَ في الماضي البعيد
فتىً غريراً أرعنا
جذلانَ يمرحُ في حقولِكَ
كالنسيم مدندنا؟
أنا ذلك الفتى
الذي دنياه كانت ها هنا) إلخ...

تركنا شارع الدلب لنواصل سيرنا شرقاً إلى تلك الأماكن التي كان يرتادها أبو ماضي، سواء أيام طفولته، أم بعد زيارته لها فيما بعد، والتي لو كان لها ألسنة لنطقت بالكثير من الذكريات والقصائد، التي كتبها هناك على نهر الدلب المنحدر جنوباً نحو دير تراثي قديم لا يقل عمره عن أربعة قرون، أي من عمر البلدة تقريباً، مبني على الطراز القوطي بقناطره المرتفعة على طريقة العقد، كما يقولون في لبنان.

هذا الدير الذي كان عامراً يوماً ومكتظاً بالحركة والناس، ويرتاده أبو ماضي كغالبية أطفال البلدة، خلا اليوم إلا من بعض القصص والذكريات، والتي لا تخلو من ذكرى للشاعر أبوماضي، كان سيرويها لنا فيما لو كان لايزال على قيد الحياة، خاصة وأن أسلوبه لم يخلُ من سخرية وتهكم منذ كان تلميذاً في المحيدثة وبكفيا، تشرّبهما من والده. أو كان سيرويها أحد أولاده، فيما لو كانوا هنا، وغير مستقرين في الولايات المتحدة الأمريكية التي ولدوا فيها ويعيشون فيها، ولم يزوروا لبنان إلا قليلاً.

نشر أبو ماضي أولى قصائده في مجلة (الإكسبرس) لصاحبها نظمي نسيم، وتابع نشر قصائده في مجلة (الزهور) لصاحبيها أنطوان الجميل وأمين تقي الدين، ليصدر فيما بعد ديوانه الأول بعنوان (تذكار الماضي) وهو لم يتجاوز العشرين من العمر. ليعود بعدها إلى لبنان بطلب من والده، خوفاً عليه من الأوضاع السياسية السائدة في تلك المرحلة. ومن ثم يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية سنة (١٩١٢)، التي كان شقيقه مراد قد سبقه إليها، فعمل معه في التجارة خمس سنوات، ليبدأ الكتابة في جريدة (مرآة الغرب) لصاحبها نجيب دياب، الذي تزوج ابنته فيما بعد وأنجب منها أبناءه الثلاثة. ومن ثم عمل في المجلة العربية، ليتولى في ما بعد تحرير مجلة (الفتاة) لصاحبها شكري بخاش، ومن ثمّ ينشر ديوان إيليا أبو ماضي الذي كتب مقدمته الأديب اللبناني العالمي جبران خليل جبران. ليصدر مجلته (السمير) عام (١٩٢٩) التي تحولت إلى جريدة عام (١٩٣٦).

قصيدة إيليا أبوماضي الشهيرة (فلسفة الحياة) تصدح في دروب المحيدثة وشوارعها وأحيائها

كتب فيها ولها إيليا أبوماضي أجمل القصائد الشعرية في الوطن والحب والحياة

يعود تاريخها إلى أربعة قرون وتعني باللغة السريانية (الكهف)


توفيق عواد


إيليا أبوماضي

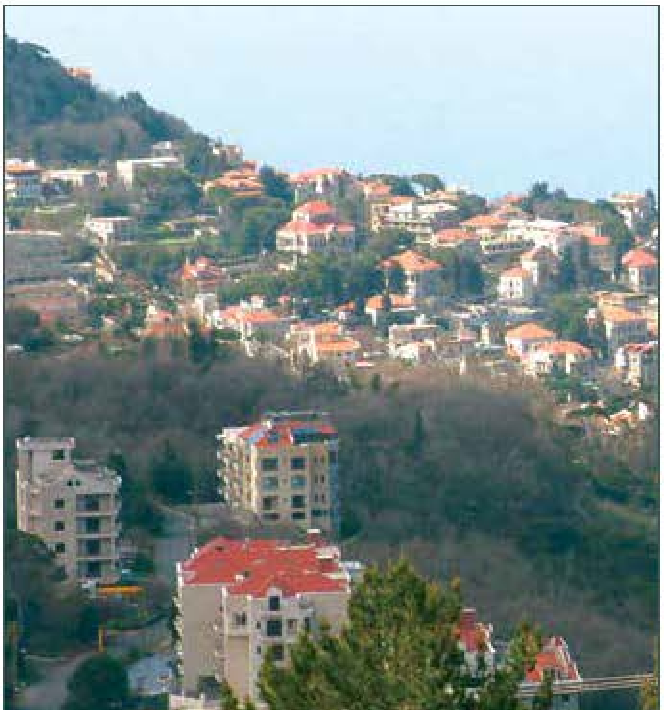

أمين الريحاني



نهر الدلب



الشارع الرئيسي في المحيدثة - بكفيا



بلدة المحيدثة غير منفصلة عن بكفيا

زار لبنان للمرة الأخيرة في نهاية الأربعينيات، بدعوة من منظمة اليونيسكو، ليمثل رجال الأدب والصحافة العرب في المهجر الأمريكي في مؤتمرها في بيروت، ليزور منها دمشق بدعوة من الحكومة السورية في ذلك الوقت، حيث أقيمت له حفلة تكريمية في الجامعة الكبرى، وحصل بعدها على وسام الاستحقاق السوري، الذي قلده إياه الرئيس شكري القوتلي. ليعود قافلاً إلى نيويورك في العام (١٩٤٩).

توفي الشاعر إيليا أبو ماضي عام (١٩٥٧) عن عمر لم يتجاوز السبعين عاماً، مخلفاً وراءه عدة دواوين شعرية قيّمة، منها: (تذكار الماضي– ديوان إيليا أبو ماضي الذي قدم له جبران خليل جبران– الجداول– الخمائل– وأخيراً تبر وتراب). ومن قصائده المهمة، إضافة إلى وطن النجوم، قصيدة المساء، قصيدة (أبي) بعدما فُجع بوفاة والده في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، كما فجع بوفاة صديقه جبران خليل جبران في نفس المرحلة، إضافة إلى قصيدة (فلسفة الحياة) التي جاء فيها:

أيها الشاكي وما بك داءٌ
كيف تغدو إذا غدوتَ عليلا؟
إن شرَّ الجناةِ في الأرض نفسٌ
تتوخى قبل الرحيل الرحيلا
وترى الشوك في الورودِ وتعمى
أن ترى فوقها الندى إكليلا
هو عبءٌ على الحياة ثقيلٌ
من يظنُّ الحياةَ عبئاً ثقيلا

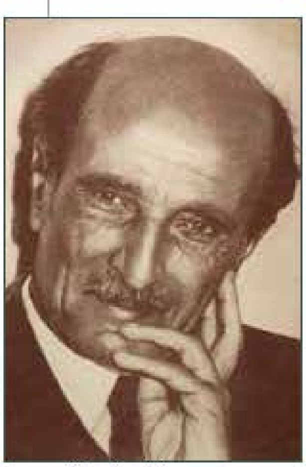
لينهيها بهذا البيت الشعري الشهير:

أيها الشاكي وما بك داءٌ
كن جميلاً ترَ الوجودَ جميلا

قبل الغروب تركنا المحيدثة وبكفيا عائدين إلى بيروت، ونحن نتذكر بعض قصائد أبو ماضي التي نحفظها عن ظهر قلب منذ كنا صغاراً، متمنين أن نعود لنحضر تكريمه في المحيدثة وبكفيا قريباً، بحضور أبنائه من نيويورك، فقد وعدت بلدية بكفيا بإطلاق اسم إيليا أبو ماضي على أحد شوارع المحيدثة، الذي قد يكون شارع الدلب نفسه.

شاعر وطن النجوم إيليا أبو ماضي، الذي رفع اسم لبنان عالياً في العالم، كجبران ونعيمة وغيرهما، يستحق الكثير، فليتنا نرد له القليل من جميله، كأن نرى مجرد معلم بسيط باسمه، سواء في بلدته المحيدثة، أو في العاصمة بيروت، لكي تبقى ذكراه خالدة، وهو الذي خلده شعره إلى الأبد.

تقع وسط المتن الشمالي حيث ولد إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وتوفيق يوسف عواد وآل معلوف وإلياس أبو شبكة ومارون عبود



ميخائيل نعيمة



إلياس أبو شبكة

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من فنون البلاغة التضمين، وهو لغةً: جعل الشيء في باطن شيءٍ آخر. أما اصطلاحاً، فهو إشراب لفظٍ معنى لفظٍ آخر، وإعطاؤه حكمه، ومجموع معنَيَين، أقوى من إعطاء معنىً واحد.. ومنه قول الصُولي:

خُلقتُ على بابِ الأميرِ كأنّني ... قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزِلِ

إذا جئتُ أشكو طولَ ضيقٍ وفاقةٍ ... يقولون: لا تهلكْ أسىً وتجمّلِ

ففاضت دموعُ العينِ من سوءِ ردِّهم ... على النَّحرِ حتى بلّ دمعيَ محملي

لقد طال ترددي وقصدي إليكمُ ... فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

فضمّن شعره أنصاف أبياتٍ من معلّقة امرئ القيس المعروفة (قفا نبك).

وادي عبقر

عندي أحاديث أشواقٍ

البهاء زهير

من شعراء العصر الأيوبي، ولد في القاهرة (١١٨٦م/٥٨١هـ) وتوفي (١٢٥٨م/٦٥٦هـ)

(من البسيط)

عندي أحاديثُ أشواقٍ أضنُّ بها ... فلستُ أودِعُها للكتبِ والرُّسلِ

ولي رسائلُ في طيِّ النَّسيمِ لكم ... ففتّشوا فيه آثاراً من القبلِ

كتمتُ حبَّكمُ عن كلِّ جارحةٍ ... من المسامعِ والأفواهِ والمقلِ

وما تغيّرتُ عن ذاكَ الودادِ لكم ... خذوا حديثيَ عن أياميَ الأُوَلِ

بيني وبينكمُ ما تعلمون به ... حبٌّ ينزّهُهُ عن عيبٍ وعن مللِ

ودٌّ بلا مَلَقٍ منّا يزخرفُهُ ... يغني المليحةَ عن حَليٍ وعن حُللِ

غبتم فما ليَ من أنسٍ لغيبتكم ... سوى التعلُّلِ بالتذكارِ والأملِ

أحتالُ في النّومِ كي ألقى خيالَكُمُ ... إنّ المحبَّ لمحتاجٌ إلى الحيلِ

بعدَ الحبيبِ هجرتُ الشّعرَ أجمعَهُ ... فلا غزالٌ يلهّيني ولا غزلي

قصائد مغنّاة

علّموه كيف يجفو

شعر أحمد شوقي، لحّنها محمد عبدالوهاب، وغنّاها عام (١٩٣٢).

(مقام الهزام)

علّموهُ كيف يجفو فجفا ظالمٌ لاقيتُ منه ما كفى
مسرفٌ في هجرِهِ ما ينتهي أتراهم علّموهُ السَّرَفا
جعلوا ذنبي لديه سهري ليت يدري إذ درى الذّنبَ عفا
غصنُ بانٍ كلّما عاتبتُه عطفَتْهُ رقّةٌ فانعطفا
وإذا مثّلتُهُ في خاطري خفَقَ القلبُ إليهِ وهفا
أنا سهرانُ على عهدِ الهوى لم أنمْ وهو بعهدي ما وفا



فقه لغة

في أسماء حركات الأعضاء والأشياء

خفقان القلب. نبض العِرق. اختلاج العين. ارتعاد الفريصة. ارتعاش اليد. رَمَعان الأنف، يقال: رمع الأنف إذا تحرّك من غضب. حركة النّار: لهبٌ. حركة الهواء: ريحٌ. حركة الماء: موجٌ. حركة الأرض: زلزلةٌ. الارتكاض: حركة الجنين في البطن. النَّوس: حركة الغصن بالرِّيح. التَّذَبْذُب: حركة الشَّيء المتدلّي. التَّرجرُج: حركة الكَفَل السَّمين. النَّسيم: حركة الرِّيح في لينٍ وضعفٍ. الذَّماء: حركة القتيل. الرَّهز: حركة المُباضِع. الرِّعدة: للخائف والمحموم. والرَّعشة: للشّيخ الكبير. الزَّمَع: للمدهوش والمخاطِر.

أخطاء شائعة

يقول بعضهم: (وقد عقد الاجتماع مؤخّراً) يقصدون في آخر الأمر. وهو خطأ، فمؤخَّر كلّ شيء خلاف مقدَّمِه. والصواب: (أخيراً)، تقول (لقيته أخيراً) أي آخر كلّ شيء. يجمع بعض الكتّاب (إطار) على (إطارات)، وهو خطأ؛ أطّرْتُ الشيء فانأطَرَ وتأطَّر، أي انثنى. والأُطْرَة ما أحاط بالظّفر من اللحم، والجمع أُطَر. أما جمع إطار، فهو (أُطُر) مثل كتابٍ وكتب. يقول آخرون: (استقبلت المستشفى المريض)، والصواب (استقبل) لأنّ المستشفى مذكّر، وهو اسم مكانٍ من الفعل (استشفى)، أي طلب الشّفاء.

واحة الشعر

الخنساء

تُماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد السُلميَّة، من أشهر شاعرات العرب، لقبت بالخنساء (ومعناها الظَبية) لارتفاع أرنبتي أنفها. تزوَجت ابن عمِها رواحة بن عبدالعزيز السُلميّ، ثم مرداس بن أبي عامر السُلمي. عاشت في الإسلام، وأسلمت.

في عام (٦١٢م)، قُتل هاشمٌ ودريدٌ ابنا حرملة أخاها معاوية، فحرضتْ أخاها صخراً للثأر. فتمكّن من دريد انتقاماً لأخيه، ولكنّه أصيب ومات عام (٦١٥م).

عاشت نحو (٧٠) سنة في الجاهلية والإسلام (٥٧٥-٦٤٦م)، وجاءت مع وفدٍ من قومها وأعلنت إسلامها، وكان النبيّ، صلّى الله عليه وسلّم، يستمع إلى شعرها. وقد أجمع علماء الشعر على أنّه لم تكن امرأةٌ أشعر منها، وجُلّ شعرها في رثاء أخويها معاوية وصخرٍ.

وقيل إنها أصيبت بالعمى من شدّة بكائها على موت أخيها. وفي الإسلام، حرضت أبناءها الأربعة، عمرة وعمراً ومعاوية ويزيد على الجهاد، واستشهدوا جميعاً في معركة (القادسية).

لم تكن شاعرةً وحسب، بل كانت ذوّاقة شعرٍ رفيعةً؛ ففي سوق عكاظ، وكان النابغة الذُبياني يجلس تحت قبّة يستمع إلى قصائد الشعراء ويحكم بينهم ويحدّد مراتبهم، وفي إحدى السنوات أنشدته الخنساء قصيدتها في رثاء أخيها صخرٍ التي تقول في مطلعها:

قـذىً بعينِـكِ أمْ بالعيـنِ عُـوّارُ
أم ذرّفَـتْ إذْ خَلَـتْ مـنْ أهلِهـا الـدّارِ

فقال لها: لولا أنّ الأعشى أنشد قبلك لفضّلتك على شعراء هذه السّنة، فغضب حسّان بن ثابتٍ وقال: أنا أشعر منك ومنها، فطلب النابغة من الخنساء أن تجادله، فسألته: أيّ بيتٍ هو الأفضل في قصيدتك؟ فقال:

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمعنَ في الضّحى
وأسيافُنا يقطُرنَ من نَجدةٍ دما

فقالت له: إنّ في هذا البيت سبعةً من مواطن الضّعف؛ (الجفنات) دون العشر، ولو قلت الجفان لكان أكثر، و(الغُرّ)، والغُرّة بياضٌ في الجبهة، ولو قلت (البيض) لكان أكثر اتّساعاً. و(يلمعن)، واللمعان انعكاس شيءٍ من شيءٍ، ولو قلت (يشرقن) لكان أفضل. و(بالضّحى)، ولو قلت (الدّجى)، لكان أفصح. و(أسيافنا)، وهي دون العشرة، ولو قلت (سيوفنا) لكان أكثر. و(يقطرْنَ) ولو قلت (يَسِلْنَ) لكان أفضل. فلم يجد حسان كلمة يردّ بها عليها.



ينابيع اللغة

أبو حيان التوحيدي

عليّ بن محمّدٍ بن العبّاس التوحيديّ البغداديّ، كنيته (أبو حيّان)، وهي كنيةٌ غلبت على اسمه، فاشتهر بها. ولد في بغداد سنة (٣١٠ هـ). أما وفاته؛ فكانت في شيراز سنة (٤١٤ هـ)، وفي هذين التاريخين خلافٌ؛ لكنّ المؤكد أنه كان حياً سنة (٤٠٠ هـ)، بحسب ما تفيد بعض رسائله.

اختلفت الآراء وتعدّدت عن أصله، فقيل إنّ أصله من شيراز، وقيل من نيسابور، ولكنّ الرّاجح أنّه عربي. واختلف في نسبته إلى التّوحيد، فقيل إنّ سببها أنّ أباه كان يبيع نوعاً من التّمر العراقيّ في بغداد، يطلق عليه (التوحيد) وهو الذي عناه المتنبي حين قال:

يترشّفنَ من فمي رشفاتٍ
هنّ فيه أحلى من التّوحيدِ

وقيل: يحتمل أن يكون نسبةً إلى التّوحيد، لأنه معتزليّ، والمعتزلة يلقّبون أنفسهم بـ(أهل العدل والتوحيد)، وهو أمرٌ مشكوكٌ فيه.

نشأ أبو حيّان في عائلة من عائلات بغداد الفقيرة يتيماً، يعاني شظف العيش ومرارة الحرمان؛ لا سيّما بعد رحيل والده، وانتقاله إلى كفالة عمّه الذي لم يجد في كنفه الرّعاية المأمولة، فقد كان يكره هذا الطفل البائس ويقسو عليه.

وحين شبّ الطفل عن الطّوق، امتهن حرفة الوراقة، ومع أنّها أتاحت له التزوّد بكمٍّ كبيرٍ من المعرفة جعله مثقّفاً موسوعياً، فإنّها لم ترضِ طموحه ولم تلبِّ حاجاته، فانصرف عنها إلى الاتّصال بكبار متنفّذي عصره، من أمثال ابن العميد والصّاحب بن عبّادٍ والوزير المهلّبي، غير أنّه كان يعود في كلّ مرّةٍ خائب الآمال، ناقماً.

هذه الإحباطات والإخفاقات، انتهت بهذا الأديب إلى غاية اليأس فأحرق كتبه، بعد أن تجاوز التّسعين من العمر، ودخل إلى أحضان التّصوّف، عساه ينعم بالسّكينة والهدوء.

ولعلّ سرّ ما لاقاه أبو حيّان في حياته من عناءٍ وإهمال، يعود إلى طباعه؛ حيث كان مع ذكائه وعلمه وفصاحته، واسع الطّموح، شديد الاعتداد بالنّفس، سوداوي المزاج، ما وضع في طريقه المتاعب.

ممّن تتلمذ عليهم التّوحيدي: أبو سعيد السّيرافي، الذي أخذ عنه النّحو، وأبو زكريّا يحيى بن عديّ، أخذ عنه الفلسفة، وعليّ بن عيسى الرّماني، أخذ عنه اللغة وعلم الكلام، وغيرهم..

ومن تلاميذه: عليّ بن يوسف الفاميّ، ومحمّد بن منصورٍ بن جيكان، وعبدالكريم بن محمّدٍ الداوودي، وغيرهم.

من مؤلفاته: (الإمتاع والمؤانسة)، وهو من الكتب الجامعة، وإن غلب عليه الأدب، وهو ثمرة مسامراتٍ سبعٍ وثلاثين ليلةً نادم فيها الوزير أبا عبدالله العارض، كتبها لصديقه أبي الوفاء، تقلّب فيها الكلام وتنوّع من أدبٍ إلى فلسفةٍ إلى شعرٍ إلى مجونٍ إلى فلكٍ إلى حيوان.

و(البصائر والذخائر)، وهو موسوعة اختياراتٍ ضخمة، تقع في عشرة أجزاء، انتخبها أبو حيّان من روائع ما حفظ وسمع وقرأ. وبلغ تعداد اختياراته، سبعة آلاف وتسعةً وسبعين. والكتاب لا يقتصر على الاختيارات ولا تكمن قيمته فيها فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى قيمة ما أضافه التوحيديّ إليها من آراء وتعليقات.

و(الصداقة والصديق)، وهو رسالةٌ أدبيةٌ تشتمل على الكثير من أخبار الأدب المتعلقة بموضوع الصّداقة والأصدقاء.

و(أخلاق الوزيرين)، ويسمّى كذلك (مثالب الوزيرين)، وهو كتابٌ نادرٌ في موضوعه، جمع فيه أبو حيّان مشاهداته ومسموعاته عن الوزيرين: ابن العميد، والصاحب بن عبّاد، وكان قد اتّصل بهما، فحرماه ومنعاه.

وله كذلك (المقابسات) و(الهوامل والشّوامل)، و(تقريظ الجاحظ) و(الإشارات الإلهية).

أبو حيّان، شخصيةٌ مثيرةٌ للجدل، ومازال النّاس فيه بين مادحٍ وقادحٍ، وتباين تلك المواقف يعود في جانبٍ منه إلى شخصيته، وإلى ما نسب إليه أو تبنّاه من آراءٍ ومواقف.

تأليف



ممدوح عبد الستار

كرسي متحرك

تعب الأطفال من تحضير ملابسهم، إلا أنا، وصاحبي، فقد نامت أشياؤنا بجوارنا، انتظاراً لبهجة الصبح، وزحامه.

ارتديتُ ملابسي على عجل، وصاحبي فعل مثل ما فعلته بالضبط، وفي نفس الوقت تقريباً، ونهضنا فرحين لما ينتظرنا من سعادة. كنا ملهوفين عليها منذ مدة. ودعتُ أمي العجوز، وقد أطالت الوقوف أمامي هذه المرة، ولم أطلب مساعدتها، فانفرجتْ أساريرها.

المكان الآن ليس به موضع لقدم، والفرحة تنط، وتقفز مع حركاتنا السريعة، والمتعاقبة. أمام المدرسة، وقبل أن أخطو الخطوة الأولى، وجدتهم يبتسمون لي، ولصاحبي. أعتقد أن صاحبي يحصل على نصيب الأسد من هذه البسمات، والنظرات، فأنفجر غيظاً، وألملم شتات نفسي، وأكبح هواجسي، وأضحك مكابرة، أو مجاملة، أو تشفياً من صاحبي، الذي يأخذ كل الاهتمام. أسمع أحد الأطفال يغمز لصاحبه، وهو يصوب أصابعه عليّ، ويبادره بالسؤال المحشور بين أسنانه البيضاء.. الطرية: كيف يلعب هذا الولد المباراة؟!

أنظر إلى الطفل وصاحبه، وأحس في نفسي بريبة، وعدم ثقة، أنا لي صاحب أيضاً. ربما لأني أكره صاحبي. ربما. لا. ليس هذا بالسبب الكافي. يصطف الأطفال بكثرة على خطوط الملعب، مثل صغار السردين المملح داخل صفيحة صدئة! المدرس ينادي الأسماء. دائماً يملّس على شعري المنكوش، ويهتم بي. أراقبه، ربما نادى على اسمي، وأنا في غفلة. أرى الطفل وصاحبه يضحكان، ربما يضحكان لأنني لست بالفريق الذي سيلعب المباراة، وأنا جاهز بملابسي الأنيقة، التي اشترتها لي أمي من سوق الأربعاء على مضض، بعدما باعتْ فرخة عتيقة.. بيّاضة، وعشر بيضات. أكيد سيدخرني المدرس لمسابقة العدو، فأنا مشهود له بالكرّ، والفرّ. يا صاحبي ارحل الآن، وكن وحدك، فأنا أستعد للعب. انتهت مباراة كرة القدم بفوز الفريق الآخر.

– ماذا لو أعطاني المدرس فرصة اللعب؟! طبعاً، كنت سأحرز أهدافاً بالجملة، ويحصل هو على شهادة التقدير!

يعلن الآن عن مسابقة العدو، يجب أن أستعد، حتى أحرز المركز الأول، الذي خسره زملائي، صاحبي يضيّق عليّ، فأفقد كل الفرص، فدائماً ما يجعلني خلفه. إذا رآني المدرس مع صاحبي، فلن يجعلني أكمل المشوار نحو المركز الأول الذي فقده زملائي، فإما أنا، أو هو. الحقيقة، أنا لا أكره صاحبي كل الوقت، فقط، يحرجني لملازمته لي طويلاً. وأحياناً، أرى ما حولي بعينيه.

أحس بفرحة غريبة، وبتوجس حينما ينادي المدرس الأسماء، وأدرك أن دوري قد حان الآن. أنت، أيها المدرس، تعلم أن الانتظار يقتل الموهبة، والحب أيضاً، كما كنت تقول لي دائماً. مازال الطفل، وصاحبه يضحكان، ويشيران إليّ، وإلى ملابسي الأنيقة.

* * *

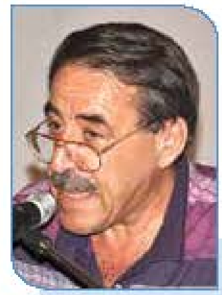
انتهى اليوم الرياضي، فأتأبط صاحبي بحب، ونخرج معاً من بوابة المدرسة، تلمحني عجوز، تقترب مني بلهفة، أحس بأني أعرفها، تذرف دموعاً لا تنقطع، حتى إنها بللت ملابسي. لا أدري ما هو السبب! ربما لأني لم ألعب. تقترب مني، وتدفعني، وصاحبي برفق، فأحس بقلبي يختلج إشفاقاً عليها.

بيتنا في آخر البلدة... حيث البراح الذي ألعب فيه وحدي، وحيث البُعد عن الناس غنيمة. أنظر إلى صاحبي، ودموعي تلاحقني، وأسأله متى ستبعد عني؟

لا أمل في رد، فصاحبي كرسي متحرك، وأمي– العجوز– تساعدني على الوصول سالماً إلى بيتنا.



نقد



عدنان كزارة

قراءة في قصة

(كرسي متحرك)

لـ ممدوح عبدالستار

قد تكون قصة الحدث البسيط والمغزى الوجداني والإنساني العميق، من أحب القصص إلى نفس المتلقي؛ ذلك أن اللغة المتكلفة أو المحيلة على المعجم البلاغي بكناياته واستعاراته ومجازاته، لن تكون عائقاً أمام تعاطف القارئ أياً كان مستواه الثقافي مع الحدث، واستيعاب رسالته الإنسانية كقاسم مشترك بين جميع الناس، واستجابة عميقة لهم مع أكثر اللحظات تمثيلاً للعواطف الصادقة واستمتاعاً باستحواذها على النفس. وربما كان من الأهمية بمكان، أن يتفوق السرد بمهارته المكتسبة بالمزاولة والمران، أو بالأحرى مناورته الاحترافية على مجموع العناصر الفنية المكونة للنص؛ فيقدم الحدث بأسلوب غير مباشر مسيطراً على حماسة القارئ ولهفته ليفاجئه في النهاية كما يفعل الساحر، بحقيقة لم تكن في حسبانه أو في أفق توقعه.

إن ثيمة قصتنا (كرسي متحرك) ليست غامضة أو موغلة في معطيات علم النفس وتطبيقاته، فالرؤية واضحة والتأويلات لن تذهب بالقارئ بعيداً، ومن الممكن إحالة ثيمتها على كثير من ثيمات القصة العربية والعالمية التي عالجت مسألة الإعاقة في آثارها الفردية والاجتماعية، وتحول بعضها إلى أفلام رائعة مثل sam am وrain man، فطريقة المعالجة التي تختلف بين قصة وأخرى هي التي تحدد القيمة الفنية لهذه القصة أو تلك. وقد استطاع القاص ممدوح عبدالستار أن يقدم نصاً قصصياً مقنعاً في تناوله لمسألة الإعاقة البالغة الحساسية، خاصة أن بطله طفل في مدرسة تعجز لتخلفها التربوي عن التعامل مع إعاقته ضمن أفق إنساني يراعي حاجته النفسية للحياة بشعور الأسوياء بدنياً، وهو في أدق مراحل تشكله النفسي والفكري؛ ما يعطي للصراع النفسي المعتمد على الاستبطان ميزة تقنية خاصة. يلجأ القاص إلى ضمير المتكلم في تنفيذ برنامجه السردي، ويراه الأنسب لرواية الحدث على لسان الطفل/ البطل، وذلك بغية إحكام لعبة الإيهام التي يؤديها ببراءة أخاذة وعفوية آسرة، فمن بداية القصة، يتصرف الطفل كأي طفل سوي يستعد للمشاركة في اليوم المدرسي للألعاب، بل ويشرك أمه العجوز في لعبة الإيهام هذه، إذ يضطرها على مضض إلى شراء لباس رياضي له، ثم نتابع معه لعبة الإيهام عندما يذهب مع (صاحبه) الذي سنكتشف في نهاية القصة (وهذا من براعة السرد) أنه كرسيه المتحرك، إلى الملعب متوهماً أنه سيشارك في بطولات اليوم الرياضي وبمباريات هي في أشد المفارقة والتناقض مع حالته البدنية، كمباراة كرة القدم والركض، وعندما يخيب أمله كما هو متوقع، فإنه يحمل المسؤولية لـ(صاحبه) في إسقاط نفسي بالغ التأثير والتأثر.

إن البعد الإنساني الذي يتجلى في توق الطفل المعاق لتجاوز ضعفه والاستمتاع بممارسة الرياضة كسائر الأسوياء، لا ينهض به المتن الحكائي وحده فحسب، وإنما يعتمد عليه المبنى الحكائي لقصتنا أيضاً. فأنسنة الكرسي تتجاوز التشخيص المعهود في المنجز البلاغي العربي، لتتحول إلى تفاعل حي بين كائنين يتمتعان معاً بالإرادة والحركة والمشاعر على قدم المساواة، وقد يحظى الكرسي، كما جاء على لسان الطفل، بحظ أوفر من نظرات إعجاب الناس، والطفل لا يفتر عن إضفاء صفة الصاحب عليه من بداية القصة إلى ما قبل نهايتها بقليل، وفي رأيي أن عنوان القصة لو كان (أنا وصاحبي) مثلاً، بدلا من (كرسي متحرك) لكان أمعن في الأنسنة وجمالياتها وأبعد عن المباشرة.

غير أن صنو ما ذكرت من أهمية الأنسنة، تلك الرسالة التي أرادت القصة أن تبثها؛ ففضلاً عن تثمين التحدي وعدم الاستسلام لقدر الإعاقة، تدين الرسالة المجتمع الذي يبخس المعاقين حقهم في أن يحيوا حياة طبيعية، فبدلاً من مساعدتهم على تخطي الشعور بالدونية والضعف يتخذ من إعاقتهم مادة للتندر (إشارة الاستهزاء بالطفل التي تكررت من قبل الطفلين)، ولا يمكن قبول تفسير الإشارة على أنها تصرف أطفال؛ لأنها أولاً وآخراً نتاج تربية مجتمعية سيئة. ويكفي للتدليل على ما أذهب إليه، قول الطفل/ البطل معبراً بلا شعوره عن سخطه على هذا المجتمع: بيتنا في آخر البلدة حيث البراح الذي ألعب فيه وحدي، وحيث البعد عن الناس غنيمة؟ وأعتقد أن الأبلغ في الرسالة التربوية التي اضطلعت بها القصة عبر سردها العفوي، إدانتها للموقف الذي لا يعبأ بمشاعر طفل معاق، ويبقيه على خط الانتظار. ولنقرأ نجواه المؤسية بصوت عال: أيها المعلم، ألا تعلم أن الانتظار يقتل الموهبة والحب؟

حالة القنوط التي تنتاب بطل قصتنا تبلغ ذروتها مع لحظة التنوير في الخاتمة عندما ينتهي اليوم الرياضي، من دون أن يحقق حلمه باللعب؛ فتنتهي لعبة الإيهام التي عاش لحظاتها بحماسة طوال اليوم، وينكشف ضعفه كحقيقة مؤلمة لا مراء فيها: أنظر إلى صاحبي ودموعي تلاحقني وأسأله متى ستبتعد عني؟ لا أمل في رد، فصاحبي كرسي متحرك. وعلى الرغم من فجائعية الكلمات ووجازتها، فإنها كافية لتعري مجتمعاً لا يساعد معاقاً على الابتعاد عن كرسيه المتحرك أو على الأقل، يتعامل معه كحالة إنسانية جديرة بالرعاية.



علاء عريبي

في تعريف الصعلكة والشعر

أعتقد أنه حان الوقت لكي نعيد النظر في تعريف مفهوم الصعلكة والصعاليك، الذي استقر عليه منذ أربعينيات القرن الماضي، إذ نرى أنه ظلم الصعاليك كثيراً وساوى بينهم وبين اللصوص وقاطعي الطريق، وكرس لتعريفٍ عنصري وطبقي، ونقلته معاجم اللغة وكتب الأخبار إلينا.

منذ أن وضع د.أحمد الحوفي، الأستاذ في كلية دار العلوم، سنة (١٩٤٩)، تفسيراً وتعريفاً وتوصيفاً لظاهرة الصعلكة، في كتابه (الحياة العربية من الشعر الجاهلي)، وجاء من بعده د.يوسف خليف، الأستاذ بآداب القاهرة، وتوسع في دراسة الظاهرة سنة (١٩٥٩)، في كتابه (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي)، منذ هذه الفترة لم يناقش التعريف الذي تم وضعه لمصطلح الصعلكة والصعاليك، حتى من تناول من بعدهما الظاهرة، مثل أحمد أمين (الصعلكة والفتوة في الإسلام)، ود.شوقي ضيف (العصر الجاهلي)، ود.حسين عطوان (الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول)، ود.عبدالحليم حفني (شعر الصعاليك) وغيرهم من الباحثين الشباب، الذين اعتمدوا التعريف الذي وضعه الحوفي في الأربعينيات، وثبته (خليف) في الخمسينيات من القرن الماضي، وبات من البدهيات في الأدب المعاصر، أن الصعاليك هم مجموعة من: الفقراء، الذؤبان، اللصوص، قطاع الطرق. فقد صور الصعلوك في صورة زعيم عصابة، يتربص بالمارة وبالقبائل ويغير عليها، يقتل، وينهب، ويسبي النساء. كل هذا بسبب فقره، وعدم توافقه مع مجتمعه! حسب الدراسات.

وبعيداً عن الاسترسال، تعالوا نطرح بعض الأسئلة التي قد تساعدنا على تقديم تعريف جديد للمصطلح وللظاهرة، تعريف يرسم صورة أقرب في ملامحها للواقع آنذاك. السؤال الأول: لماذا كان الصعاليك من الشعراء؟ ما وصلنا في كتب المعاجم والأخبار ربط بين الصعلكة وبين بعض الشعراء، ولم تنقل لنا هذه الكتب خبراً واحداً عن صعاليك من غير الشعراء. السؤال الثاني: لماذا كان هؤلاء الشعراء (الصعاليك) على خلاف مع مجتمعاتهم؟ بصياغة أخرى: ما أسباب عدم التوافق بين الشعراء الصعاليك ومجتمعاتهم؟ ما أسباب الخلاف والشقاق؟ ولماذا رفضتهم مجتمعاتهم وهم من الشعراء؟

ما وصلنا عن المجتمعات القبلية قبل الإسلام، يؤكد أن هذه المجتمعات كانت تحتفي بظهور شاعر بها، فإذا نبغ شاعر بقبيلة، ركبت العرب (حسب النهشلي في الممتع) إلى القبيلة فهنأتها به، وتقام الاحتفالات وتصنع الأطعمة، وتلعب النساء بالمزاهر، لماذا؟ لأن الشاعر كان يذب عن الأحساب، ويحمي الأعراض، ويخلد المآثر.

إذاً كما بيّنا هناك للخلاف والعداوة والثابت تاريخياً، أن القبائل العربية كانت تعتز بالنسب وعروبتها، وترفض تماماً ضم الجنسيات والأعراق الأخرى إلى القبيلة، وكان من الطبيعي أن تعامل أولاد الإماء كعبيد (البغدادي: خزانة الأدب، وابن قتيبة: الشعر والشعراء)، وكان الرجل إذا أنجب من أمة لا يعترف بأولادها، وكانوا يطلقون عليهم (الأغربة)، وهم الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم الإماء، فلم يعترف بهم آباؤهم العرب، ولم ينسبوهم إليهم، لأن دماءهم ليست عربية خالصة، وإنما خالطتها دماء أجنبية سوداء، لا تصل درجة نقائها إلى درجة الدم العربي. هؤلاء الأولاد (الأغربة)، كانوا يعملون في بيوت آبائهم وأمهاتهم، وكان أغلبهم يستسلمون للواقع ويخضعون للأعراف والتقاليد، ويرتضون بالعمل كخدم منذ صغرهم لآبائهم وأخواتهم، لكن ماذا لو ظهرت موهبة الشعر على أحد هؤلاء العبيد؟ وماذا لو كانت موهبته فذة وكبيرة؟ وماذا لو كان

الشاعر الوحيد أو النابه في مجتمعه؟ السؤال الأهم، هذا العبد الخادم الشاعر الموهوب، هل سيقبل بعد ظهور موهبته الفذة بأن يظل على حالته ودرجته وطبقته ووظيفته داخل المجتمع؟ هل سيستمر في خدمة والده وزوجته وإخوته من والده؟ هل سيرضى بأن يعيش أسفل السلم الاجتماعي داخل مجتمعه؟

الطبيعي أن هذا العبد الموهوب سوف يطالب بأن ينتقل إلى المكانة التي تتناسب وموهبته، خاصة أنه سيحمل راية الذود عن الأنساب والعرض، كما أنه سوف يتفاخر بمكانة القبيلة وبساداتها ضد غيرها من القبائل، والمنطقي أن ينتقل من خانة التهميش الى خانة الحر، والمفترض مع ظهور موهبته، أن يسرع والده إلى إعلان انتسابه إليه، ويمنحه اسمه ولقب عائلته، ويساوي بينه وبين إخوته.

هذا هو الطبيعي والمفترض أن يتبع، لكن الواقع القبلي آنذاك كان أعقد من قبول هذه الحالات بسهولة، لهذا نشب الخلاف بين الابن الشاعر العبد، وبين والده من جهة، وبينه وبين القبيلة من جهة أخرى، خاصة إذا كان سادتها من المتعصبين والمتشددين ضد (الأغربة).

كتب الأخبار نقلت لنا نموذجين لهؤلاء الأبناء الشعراء الأغربة، الأول من صبر على أسرته وقبيلته، مثل عنترة بن شداد. والثاني، لمن تصادم وانفصل عن القبيلة وناصبها العداء، مثل: تأبط شراً، والشنفرى، والسليك بن السلكة، ويمكن أن نضيف لهؤلاء عروة بن الورد، والذي ذكرت كتب الأخبار، أن والدته كانت من قبيلة (بني نهد)، وهي ليست من أشراف القبائل، وهو ما حط من منزلته، حسب تصريحه هو بذلك، (ديوان عروة بن الورد):

وما بي من عار إخال علمته
سوى أن أخوالي إذا نسبوا نهد
إذا ما أردت المجد قصر مجدهم
فأعيا على أن يقاربني المجد

وقوله:

أعيرتموني أن أمي نزيعة
وهل ينجبنْ في القوم غير النزائع

النزيعة: الغريبة

ومكانة قبيلة والدته هذه وضعته في مصاف الشعراء (الأغربة) الذين تمردوا على وضعهم المتدني داخل القبيلة، خاصة أن والده، حسب ذكر الأصفهاني في (الأغاني)، كان يميز أخاه عليه. لذا؛ فإن هذا الوضع المعقد شديد العنصرية داخل القبيلة هو الذي دفع بعض الأبناء الشعراء الأغربة، كما سبق وذكرنا، إلى الصدام والعداوة، وهذا الفريق كان عليه أن يعيش ويوفر قوته، فلجأ إلى الإغارة وقطع الطريق والسلب والنهب، ومع الأيام صار، كما وصف ووصلنا خلال معاجم اللغة، لصاً وذئباً، مثل: عروة بن الورد، والشنفرى، والسليك بن السلكة، وتأبط شراً.

والوضع نفسه دفع الفريق الثاني، ويمثله على حد تفسيرنا واجتهادنا، عنترة بن شداد، إلى الصبر والتمسك بمطلبه، وهو الانتقال من خانة وطبقة العبد، إلى خانة وطبقة الحر والسيد، وارتضى، برغم موهبته الشعرية وفروسيته، أن يظل في خانة العبد حتى تحقق مطلبه، واعترف به والده، وهو لم ينل مراده بفضل موهبته الشعرية، بل بسبب قوته وفروسيته وجسارته في الحرب، لذا يعد عنترة نموذجاً حقيقياً وواضحاً لمفهوم الصعلكة، وتحديداً الفترة التي طالب فيها بمكانته الجديدة.

خلاصة القول: إن الصعلوك ليس (كما عرفه الحوفي وخليف، نقلاً عن المعاجم) بأنه الفقير قاطع الطريق القاتل المتجرد للإغارة والسلب والنهب، فهذه جميعاً توصيفات لمجرمين خرجوا على قانون وأعراف مجتمعاتهم، حتى لو كانوا من الصعاليك أو الشذّاذ أو غيرهم، ولا يمكن بحال وضعهم في الدرجة نفسها مع الصعلوك، فالصعلوك، كما أكدت المراجع، هو الذي رفض وضعه ودرجته وطبقته داخل مجتمعه، ورأى أنه بموهبته، التي لا تتوافر لغيره، يستحق مكانة أعلى وأرفع، هذا المفهوم، نأمل أن يضعه الباحثون تحت الاختبار في دراسات أوسع وأشمل من مقالنا هذا، وقبل أن يشرعوا في دراستهم، نوصي بأن يميزوا بين فترة الصعلكة، وفترة اللصوصية والإغارة وقطع الطرق.

لا بد من إعادة النظر في تعريف (الصعلكة) الذي رسخه النقد الحديث

حسب المراجع فإن (الصعاليك) كانوا من الشعراء، ولم نتعرف إلى أي صعلوك لم يكن شاعراً

استقرت صورتهم في الأدب المعاصر على أنهم فقراء لصوص وقطاع طرق

إلى جانب قرض الشعر عرفوا بالفروسية والذود عن العرض والفقراء

قصص قصيرة جداً



د. أماني ناصر

عيد زواج

في عيد زواجهما الخامس عشر سألتهُ:

– ما بك هكذا حزيناً، كئيباً، مقهوراً، مذعوراً، شارداً، واجماً، مكفهراً، متألماً، متبرماً، تعساً، جزعاً، مفجوعاً، مكدَّراً، مهموماً، قلقاً، مغتماً، متحسراً، غاضباً، نادماً؟!!

أجابها بعد تنهيدةٍ طويلة:

– أنتِ كلُّ حياتي!

مائدة حوار

جلسوا إلى مائدة الطعام، وطلبوا عشرة أطباقٍ من السمك الحارّ، وعشرين طبقاً من القريدس، وعشرين صحناً من بيض السمك، وخروفين: أحدهما مشويّ، والآخر محشوٌّ بالرُّز، وثلاثين صنفاً من المقبّلات الباردة والساخنة، وعشر دجاجات مقليّة بالسمن العربيّ، محتفلين بنتائج اجتماعهم الأول، وقراراتهم في كيفية القضاء على ظاهرة تبذير الأموال.

لقاء

مصادفةً التقيا على مقعدٍ في الحديقة العامة: رجلٌ في الأربعين من عمره، وفتاة لم تتجاوز العشرين من عمرها.

تبادلا أطراف الحديث لمدة ساعة ونصف الساعة، وقبل أن يغادرا بادرها سائلاً:

– متى سأراك؟

أجابته:

– غداً، إنْ أحببت، في المكان نفسه.

وغادر كلٌ منهما في اتجاه، وكلاهما لا يعرف أنَّ الآخر كان ضريراً!!

لعمة

كان يحاول جاهداً تفكيك بعض الأسلاك قبل أن تنفجر في وجهه، بعد أن استيقظ على صراخ زوجته وهي تسأله: من هي سلمى التي كنتَ تهذي باسمها طوال الليل؟ اتكأ على وسادته قبل أن يجيبها مذعوراً: ما بكِ؟ هل نسيتِ اسمكِ يا سلمى؟!!



نبض عكاز



عبدالكريم المقداد

اقتربَ بعكازه من الحفرة الطولية أمام باب الدار.. تملاّها قليلاً، ثم تراجع. عاود الاقتراب.. أمعن فيها أكثر، وتراجع ثانية.. لكن بغضب. ضرب بعكازه الأرض، وصاح: أين أنتم يا أهل الدار!

خرج حسن راكضاً: حيّ الله جدي.. تفضل.

– تسدّ الطريق، وتقول تفضل! ألا تستحي يا ولد؟!

– لا تكبّرها يا جدي، (فشخة) طفل. (بعدين) جماعة البلدية حفروها (مو أنا).

– أطير يعني.. أطير؟

– قل إنك خُتيّرت، وراحت عليك.

– استح يا ولد.. قليل تربية صحيح.

التفّ عائداً: أمزح يا جدي.. والله لتدخل.. أنتظرك من الصبح.

– أدخل؟

– هذه عليّ. سارع بحمل الجد وعكازه، وقفز بهما الحفرة، غير عابئ بتبرمه وهمهماته، حتى دخل به الغرفة. صاحت أمه:

– ماذا تفعل يا ولد؟

– جدي.. وأنا حر. سارعت تحتضنه: لا تؤاخذه يا أبي.. تعرف طبعه.

– شقاوة.. ماذا أفعل! طوّقه بذراعيه: هذا لي.. أحلى جد في العالم.

ووسط ضحكهما، تمدد ووضع رأسه في حجر الجد: لأشتاق لأيام زمان يا جدي. داعب رأسه بحنان: آه منك.. عفريت، ماذا أفعل؟!

* * *

عند الوداع، اكتسى وجهه وصوته بملامح الصرامة، زجر الأم عن البكاء، وهزّ كتفي الحفيد: أعرفك رجلاً، والغربة للرجال، فلا تخيّب ظني.

– لعيونك جدي، ستسمع عنّي الأخبار الطيبة.

حين غابت الحافلة، سقط عنه قناع الصرامة.. جرّ رجليه وعكازه إلى مدخل البيت، وراح يمسح دموعه بطرف غترته التي احتوت كتفيه، فقالت له: هوّن عليك يا أبي، غداً سيأتينا بالشهادة ويصير طبيباً قدّ الدنيا.

* * *

بعد سفره، كثرت زياراته لها: اتصلي به، أريد أن أطمئن.

وفي الفترة الأخيرة، ما عاد يكتفي بزيارتها في البيت، صار يزورها في الوظيفة: قلبي مقبوض.. اتصلي وطمنيني.

– منذ يومين كلمته يا أبي.. قلت لك.. أموره بخير.

حك لحيته البيضاء.. نقل عكازه إلى اليد الأخرى، لكنه لم يتحرك.

التفتت إليه مبتسمة، ثم ضغطت الأرقام: مرحبا حبيبي، كيف حالك، طمّني.

– أهلاً أمي.. أنا بخير والحمد لله. خير، هل عندك جديد؟

التفتت إلى أبيها: مجرد اطمئنان. وأشارت إليه أن يكلمه، فأومأ بيده رافضاً.

– أكيد جدي.. كم لاشتقت لهذا الختيار.. أعطني أكلمه. وضعت يدها على فم الهاتف: يريد أن يكلمك. أومأ لها بيديه: لا.

– جدك ليس هنا، أكلّمك من الشغل.

– طيب لا تنسي أن تقبليه مليون قبلة نيابة عني.. قتلني الشوق له.

– حاضر.. حاضر، المهم أن تنتبه لدراستك.

بعد أن وضعت السماعة، التفتت إليه: ارتحت الآن!

الابتسامة لوّنت كل ملامحه. لماذا لا تكلمه يا أبي؟ كيف سيحس بحبك له؟ حمل ابتسامته، وعكازه، وتحرك خارجاً.



أُدخل ضمن فنون الأدب العربي

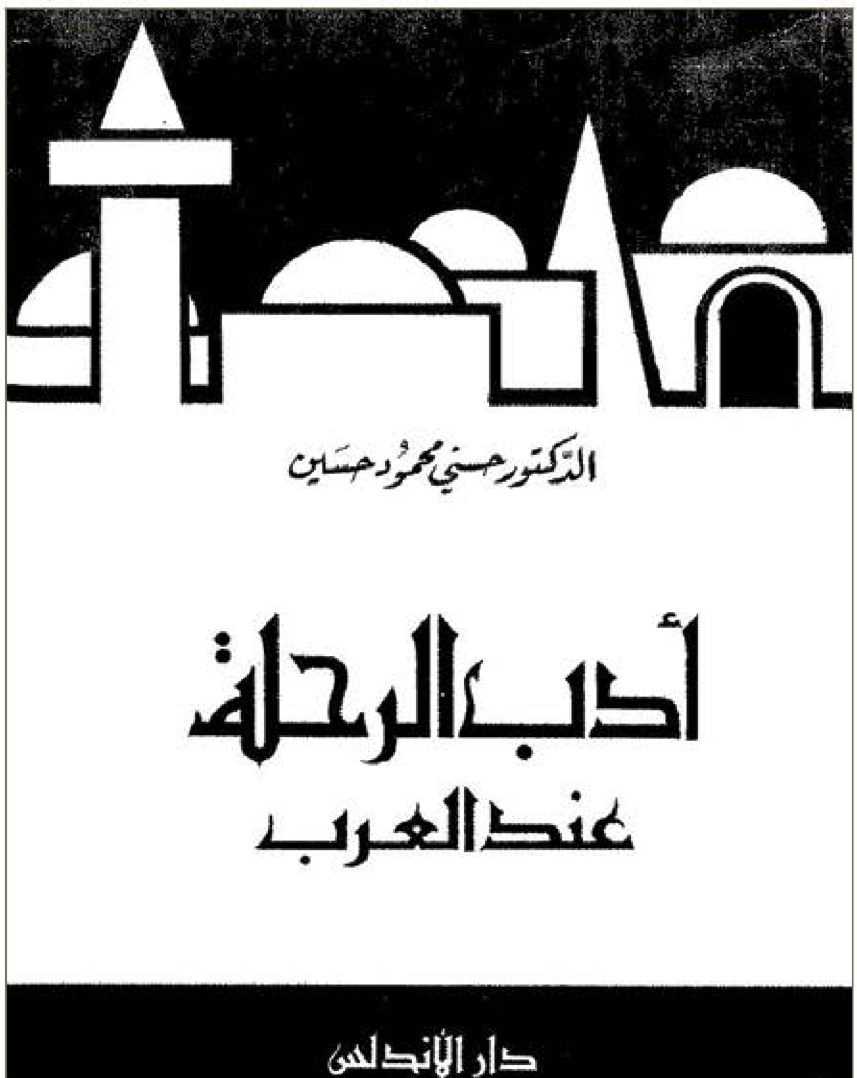
أدب الرحلات

سيرة الإنسان المرتحل



د. مريم أفريس

تعد الرحلة من الأمور التي لازمت الإنسان، منذ أن وطئت رجلاه الأرض، فهو سعى ولايزال إلى اكتشاف كل ما يحيط به، بل أكثر من ذلك عمل على محاولة اكتشاف العوالم البعيدة، أو على الأقل اكتشاف جزء منها، وهو ما سيتأتى له مع التطور التقني والتكنولوجي الحديث؛ حيث استطاع أن يرحل إلى أجواء الفضاء، ويتعرف إلى كواكب أخرى غير الأرض.



غلاف كتاب (أدب الرحلة)

وقد لازم شغف الإنسان بالرحلة، شغفه بتدوين كل ما كان يمر به من أحداث وقصص، حتى صار بين أيدينا اليوم كمّ هائل من هذه القصص والمرويات، والتي أصبحت تشكل دعامة ما يصطلح عليه بـ(أدب الرحلة) في العصر الحديث، هذا الأدب الذي ازدهر وتطور حتى صار حقلاً فنياً له خصوصياته ومقوماته.

وقد درج الكتّاب العرب، كما ذكر حسني محمود حسين في كتابه (أدب الرحلة عند العرب)، على استخدام عبارة أدب الرحلات للإشارة إلى كتابات الرحالة المسلمين وغيرهم التي يصفون فيها البلدان والأقوام، والتي يذكرون فيها أيضاً أحداث تجوالهم، ودوافع رحلاتهم، وما قد يصاحب ذلك من بلورة لانطباعات شخصية، أو إصدار أحكام تقويمية لما شاهدوه أو سمعوه. ونظراً لارتقاء الوصف في كثير من أعمال الرحالة وبلوغه حداً كبيراً من الدقة، علاوة على عملية الأسلوب القصصي السلس والمشوق، أدخلت أدبيات الرحلات ضمن فنون الأدب العربي، وأصبحت قراءة أدب الرحلات متعة ذهنية كبرى ومع أن مادة الرحلات قد لا ترتقي إلى مستوى الفن القائم بذاته كفن القصة، أو الشعر، أو المسرحية، أو المقالة الأدبية مثلاً، لكن في أدب الرحلات تجتمع أساليب هذه الفنون وموضوعاتها كلها، دون أن تضبطه معاييرها، أو أن يخضع لمقاييسها.

لقد استطاع أدب الرحلة، أن يحوز لنفسه مكانة مرموقة في مجال الأدب، وذلك لانفتاحه ولاستثماره معلوماتٍ وأخباراً متنوعة تشمل مختلف الميادين، ولعل ما يزيد من جماليته هو صفة الواقعية التي يتمتع بها، والتي تتجسد في معالجته لأحداث وأمكنة وشخصيات لها حضور واقعي، والتي عمل الرحالة على إبرازها، من خلال استخدامهم تقنية الوصف، التي تميز خطاب الرحلة عن غيره من الخطابات الأخرى، كالشعر والرواية والقصة وغيرها.

وبناء على ما سبق: يمكننا أن نقول إن أدب الرحلة هو كل نصّ يصف رحلة أو رحلات واقعية، من خلال مضمون وشكل مرنين، يهدف من خلاله الرحالة إلى التواصل مع القارئ والتأثير فيه، وبهذا يتبين لنا أن أدب الرحلة يستبعد الرحلات الخيالية ولو كانت

صياغتها بأسلوب أدبي، فالواقعية هي ما يميز أدب الرحلة عن غيره من فروع الأدب.

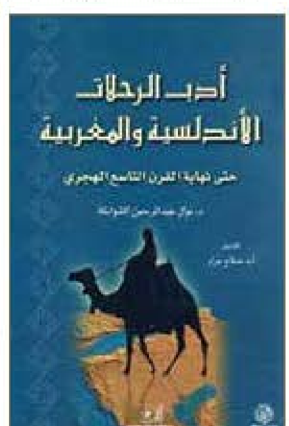
وفي هذا المقام: لا بد أن نشير إلى أن أدب الرحلة يتميز بطبيعته الانفتاحية، وقدرته على احتواء عدد من المعارف والأجناس الأدبية الأخرى، فله بالتاريخ صلة وثيقة: من خلال ارتباطه بالأحداث الماضية والحاضرة، وله علاقة ظاهرة بالجغرافيا والدراسات البيئية: من حيث ارتباطه بالمكان والمناخ والتضاريس، وله أيضاً تماس بالسيرة وما تفرع عنها: من خلال ارتباطه بالذكريات الشخصية وحياة الآخرين. أما علاقته بالأدب: فإنها ناتجة عن ارتباطه بالصياغات وجمالية اللغة، واستفادته أيضاً من الشعر والنثر بجميع أنواعهما وأغراضهما. ولا يخفى ما لأدب الرحلة من صلة بعلم الاجتماع: وذلك من خلال ذكر الرحالة لما يتعلق بأحوال المجتمعات وتكوينها الفكري، كما أن لأدب الرحلة علاقة وثيقة بعلم الاقتصاد: فكثيراً ما يتطرق الرحالة لقضايا التجارة والصناعة وغيرهما من أساسيات هذا العلم.

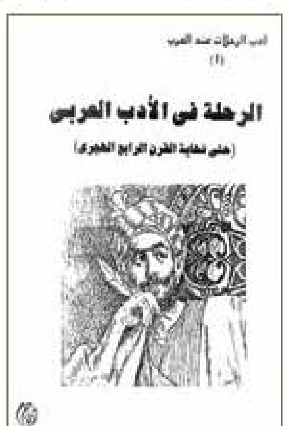
وما يميز أدب الرحلة كذلك، هو أن نصه، كما أشار عبدالرزاق الموافي في كتابه (الرحلة في الأدب العربي)، له مجموعة من الأبنية: أولها البناء النمطي، وهو البناء الذي يسعى إلى مواكبة الرحلة من بدايتها إلى نهايتها، وينبغي أن يشتمل على خمس وحدات أساسية هي: المقدمة، رحلة الذهاب، وصف هدف الرحلة، رحلة العودة، والخاتمة.. ومن هذا التسلسل الزماني والمكاني والفني، يستمد هذا البناء منطقيته وتماسكه، ويعد أيسر الأبنية المتبعة في كتابة الرحلات. أما ثاني الأبنية: فهو البناء المحوري، ويركز فيه الرحالة على محور أو محاور محددة في جميع أحوال الرحلة، تكون خاضعة لشخص الرحالة وتخصصه العلمي. وأما ثالث هذه الأبنية: فهو البناء الانتقائي، فللرحالة الحق في أن ينتقي من مجمل رحلاته ما يراه مناسباً لتحقيق غايته، كما أن الانتقاء في هذا البناء قد يكون مبنياً على أساس تتبع موضوع معين أو ظاهرة معينة، ولكن لا بد من القول إن هذا النوع من البناء لا يسلم من فجوات مخلّة، زمانية ومكانية، يمكن للمنتقي أن يملأها بذوقه وحسه.

ومن خصائص أدب الرحلة، إضافة إلى ما سبق، أنه يترك أمام السارد/ الرحالة مساحة كافية يصف فيها مشاعره وخلجاته النفسية المترددة بين الخوف والحزن والفرح والغضب والضعف والقوة والشوق، وغير ذلك مما يقرب الكتابة إلى لغة العواطف. وبهذا يمكن القول إن أدب الرحلة يشترك مع أدب السيرة الذاتية: فالرحالة عندما يدون رحلته يحكي تلقائياً ما عاشه شخصياً في أثناء رحلته من أحداث ومواقف، وما رآه هناك مما يثير انتباهه واندهاشه. ونظراً لهذا الارتباط بين الكتابة والذات، توجد صلة طبيعية بين الرحلة والسيرة الذاتية، وليس من قبيل المصادفة مطلقاً أن تكون حكايات السفر من بين أقدم أشكال التعبير عن الذات، وبرغم أن الرحالة يحكي في رحلته عما شاهده في سفره من أماكن وأشخاص، فإنه لا ينفك من الحديث عن الذات تصريحاً وتضميناً.

ومما ينفرد به أدب الرحلة عن باقي الفنون، كما أكدت نوال الشوابكة في كتابها (أدب الرحلات الأندلسية والمغربية)، هو قيامه على مبدأ أساسي يتمثل في فاعلية النص وقدرته على التحول والتحويل: التحول عن طريق انتقال الرحالة من وضع إلى وضع آخر مختلف، أما عملية التحويل، أي تحويل المرئيات إلى مادة قابلة للتلقي والتداول، فإنها تقتضي اختيار موضوعات وصيغ وأساليب راقية، يطلع المتلقي من خلالها على الرحلة وما يجهله من عوالمها المختلفة.

كما يمكن أن نقول: إن أدب الرحلة هو أحد الفنون التي تسعى إلى معرفة الآخر ومعرفة ثقافته وحضارته: فإذا كانت كتابات المفكرين تمثل الجانب النظري من هذه المعرفة، فإن أدباء الرحلة واجهوا هذه الحضارات وعايشوها فترات متفاوتة، سمحت لهم في كثير من الأحيان أن يصفوها وصفاً موضوعياً، ليقفوا في رحلاتهم أمام تميز هذا (الآخر) عن (الذات) في بعض المظاهر، ما دعاهم إلى الكتابة والتعليق، رغبة في التغيير وحرصاً على الإصلاح وإعادة تشكيل الوعي.






حسني محمود حسين

في أدب الرحلات تجتمع أساليب كل الفنون القولية وموضوعاتها دون أن تضبط معاييرها أو مقاييسها

حاز مكانة متميزة في الأدب لانفتاحه ولاستثماره معلومات وأخباراً تشمل كل جوانب الحياة

يستخدم تقنيات الوصف في تصوير الأحداث والأمكنة والشخصيات وهو ما لا يتوافر لجنس أدبي آخر



د. يحيى عمارة

الفكر العربي المعاصر

بنية التنوير والتجديد

ليس هناك شك في أن ثقافة التنوير في الفكر العربي المعاصر قد فرضت نفسها بشكل ملحوظ بعد سنوات السبعينيات من القرن الماضي، بعد أن تأثرت بمؤسسي الفكر التنويري الذين برزوا قديماً وحديثاً في العالم الغربي، خاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر مع مونتسكيو وفولتير وهولباخ وديدرو وروسو، وفي الوطن العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين مع الرواد مثل: رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وطه حسين ومالك بن نبي و عباس محمود العقاد وأمين الخولي، حيث يتفق الجميع على أن التنوير هو (ذلك النمط من التفكير الذي يعتمد العقل أو العقلانية، أو يستمد نوره من العقل)، ليصبح بعد ذلك الشغل الشاغل للمثقفين العرب المعاصرين؛ مفكرين وفلاسفة وأدباء وسياسيين واقتصاديين وقانونيين ومؤرخين وعلماء.. وذلك بطرح أسئلة جديدة والبحث عن إجابات مناسبة للواقع وللحياة، ومستنيرة للتفكير والتعامل، تقترب من عوالم قيم التنوير والثقافة العقلانية لتقف في وجه مجموعة من الظواهر الخرافية الغريبة والأوهام غير المعهودة في الحياة المجتمعية العربية الإسلامية التي أصبحت تغزو الكيانات والكائنات والأكوان؛ عبر التشبث بأفكار تُرَسِّخُ قيم التجهيل والظلامية الفكرية. ومن ثم؛ حاول المثقفون التنويريون إن صح التعبير، الوصول إلى نوع من إعادة تقييم أو صياغة أو تأويل أو قراءة للفكر العربي الإسلامي قديماً وحديثاً ومعاصراً، من أجل البحث عن تطوير الفكر وتجديده، وتصحيح كل التأويلات المغلوطة المستنبطة من سوء القراءات وتطرف الأحكام؛ مع تقديم أفكار معاصرة تسهم في تَلَمُّس الطرق الصحيحة التي ينبغي للفكر العربي المعاصر اتّباعها، قصد الخروج من مآزق القراءات الخطأ والمغرضة؛ وذلك بوصف الأفكار التنويرية المعاصرة ضرورة يفرضها التطور الداخلي للمجتمع العربي الإسلامي، ومحاولة لصقل تجربة هذا المجتمع الحديثة. وهي محاولة لن تتم دون استلهام قيم جديدة جرى إهمالها، أو التخلي عن قيم تخطتها البشرية المعاصرة. فالتنوير في الثقافة الفكرية المعاصرة أنيس التجديد الذي ينبغي أن يتناول بعض الأسس بتقديم رؤية جديدة.

تأسيساً على ذلك، برزت تصورات وأفكار وصيغ جديدة في الفكر العربي المعاصر استطاعت البرهنة على قدرة الاجتهاد والمعرفة في تغيير العقليات المتحجرة التي تؤمن بالفكر الجامد والثابت، وتلغي كل معطى جديد يسعى إلى مناصرة الفكر المتحول؛ الذي

> محمد أراكون وحسن حنفي وغيرهما من المثقفين التنويريين العرب المعاصرين قدموا تفسيرات وقراءات جديدة أغنت روح المعرفة التنويرية

يعمل على مراعاة السياقات الملائمة لكل حديث تأويلي أو تفسيري أو تحليلي ينطلق من تجربة تاريخية محددة تتجلى على صعيد السلوك والأخلاق والحياة والنظرة إلى الإنسان والطبيعة والتاريخ والفن والإبداع في علاقتها بالفكر. من هنا، سيعرف المشهد الثقافي التنويري في الساحة العربية الإسلامية مجموعة من المشاريع الفكرية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية والأدبية التي ستصب كلها في القيام بحفريات معرفية ومنهجية تعيد للعقل التنويري مكانته المتميزة؛ وترفع شأو التفكير العقلاني الصائب المحدد في الاستيعاب الجيد للطروحات المعرفية والحضارية المرتبطة بإشكاليات: التراث والمعاصرة؛ النقل والعقل، الفلسفة والدين، الروح والمادة، الدنيوي والديني، الأدب القديم والأدب الجديد.. إلى غير ذلك من الإشكاليات المرتبطة بالفكر والأدب والعلم الإنسانية؛ مع استحضار الوعي النقدي لكل المرجعيات المكونة للنص الثقافي العربي، والبحث عن كل السبل للتحسيس بالتعايش والتحاور والتعقل في رؤية الإنسانية المتعددة الأديان والثقافات والحضارات.

وبالرغم من وجود الاختلاف في المجتمعات والجغرافيات والديانات، أصبح هدف التجديد، الذي لايزال يحتل أولوية لدى المفكرين العرب والمسلمين، ليس هدفاً مجرداً لا ينشد غاية، وإنما هو محاولة لإخراج النظر العام إلى الخطابات التأصيلية، وبخاصة التأسيسية منها، من حيز الفهم الحرفي، إلى أفق التأويل العصري، الذي يجعل التأصيلي طاقة محفزة على الإبداع والعمل والخير، لا عاملاً من عوامل الاتكال والتفكير الضيق الذي يحيط العالم بهالة من الأساطير، ويزعم امتلاكه إجابات لكل الأسئلة المثارة في العوالم المنظورة وغير المنظورة.

وقد قَدَّم المثقفون التنويريون العرب المعاصرون تفسيرات وتأويلات وقراءات جديدة أغنت روح المعرفة التنويرية، من أمثال: محمد أراكون الذي أحدث نهضة فكرية كبرى في مسير الفكر النقدي العربي المعاصر، في تاريخ الدرس الإسلامي والدرس التراثي، حيث معه برزت مكونات الوعي النقدي في مقاربة ظواهر الفكر، فمست مساحة عريضة من اليقينيات أو المسلمات التي ظلت، لأزمنة متطاولة، خارج منطقة التفكير والمساءلة، أي في حكم الممنوعات. كما كان لمشروعه أثر بالغ في نشر إرادة التجديد والتجذير في نظرة العرب والمسلمين إلى قضاياهم المعاصرة وتاريخهم الفكري والديني عبر تأسيسه لمدرسة جديدة في الميدان العلمي الذي أطلق عليه اسم (الإسلاميات)، والمفكر المعرفي التراثي حسن حنفي الذي أعاد بناء العلوم النقلية العقلية فكرياً ومعرفياً؛ من خلال مؤلفاته: (من العقيدة إلى الثورة- من النقل إلى الإبداع- من النص إلى الواقع- من الفناء إلى البقاء)، حيث انفتح فيها على الدراسات الأكاديمية والمناهج الحديثة في مجال العلوم الإنسانية، ولم يتناول التراث تناولاً جزئياً وفق جانب معرفي أو عملي ما، أو مذهب فقهي أو كلامي ما، بل درسه في كليته من حيث مصادره ومعارفه الأساسية من فقه وكلام وفلسفة وتصوف، ليصل في النهاية إلى تقديم خطاب تنويري ينزع إلى معرفة النص التأصيلي وتشكلاته وإشكالياته معرفة صحيحة وسليمة تستند إلى القراءة البنيوية التي تَمكّن من خلالها حسن حنفي إعادة تجديد الفكر وبنائه، وتحديث العقل وقراءة التراث بغية تحصيل النهضة والتنوير.

إن بنية التنوير والتجديد في الفكر العربي المعاصر من البنيات التي استطاعت أن تقدم تحليلات معاصرة مناسبة للقراءة العقلانية الصحيحة في مجالات التراث والتربية والفكر والعلوم المختلفة؛ وللانفتاح على المختلف في الأديان والثقافات والجغرافيات والحضارات؛ وللإيمان بمبادئ القيم الإنسانية الكونية دون تهميش القيم الذاتية؛ مع مراعاة سياقات الفكر وأنساقه في علاقته بالإنسان العربي وكيانه الساعي إلى الجمع بين كل الثنائيات التضادية من أجل مجتمع عقلاني جديد ينبذ العنف والتطرف والتقليد الأعمى، ويرفع شعار البحث عن كل السبل الناجعة للخروج من الظلمات إلى النور.

ثقافة التنوير في الفكر العربي المعاصر تأثرت بمؤسسي الفكر التنويري الغربي أمثال مونتسكيو وفولتير وديدرو وروسو

نجح رفاعة الطهطاوي وطه حسين ومالك بن نبي والعقاد وأمين الخولي في الانتماء إلى ثقافة التنوير المعاصر

طرحوا أسئلة جديدة وبحثوا عن إجابات مناسبة للواقع والحياة والتعامل مع قيم التنوير

(الأطلال) أعادت له الاعتبار

إبراهيم ناجي.. الطبيب الشاعر



عزة أحمد حامد

عندما شدت أم كلثوم (الأطلال) رائعة إبراهيم ناجي، والتي قام بتلحينها رياض السنباطي، كان (شاعر الأطلال) قد رحل منذ ثلاثة عشر عاماً، وبقيت (قصيدة الأطلال) من أشهر قصائده ومن أجمل ما غنت أم كلثوم. نشأ إبراهيم أحمد ناجي في منزل والده الذي كان بجواره في نفس الحي بيت الزعيم محمد فريد، وفي ركن من الحي يوجد بيت عثمان جلال الأديب المعروف، وكذلك منزل الشيخ إبراهيم إبراهيم الشرقاوي حفيد الشيخ عبدالله الشرقاوي الكبير، وهكذا أحاطت بشاعرنا في طفولته الزعامة الوطنية والأدبية والدينية.



ولد إبراهيم ناجي في منتصف ليلة (٣١ ديسمبر ١٨٩٨م) وكان ثاني إخوته السبعة، وورث عن والديه كثيراً، مثل حب العلم والذاكرة القوية وحب القراءة، والقدرة على تعلم اللغات بسرعه فائقة، فأتقن الإنجليزية والألمانية والفرنسية. ولما كان أبوه رجلاً عصامياً كوّن ثروته بنفسه وجهده وعرقه، فإن إبراهيم اكتسب الأدب بالعصامية أيضاً، فعلم نفسه الشعر والأدب والقصة وعلم النفس بدون معلم أو مدرسة.

وورث عن والدته إنسانيتها وخفة ظلها وسرعة إلقاء النكتة، ويروى عن أمه، أن طاهي المنزل أصيب بمرض عضال فاستبقته بالمنزل بقية حياته، تحنو عليه من دون أن يعمل، ونشأ شاعرنا مثلها لا يملك ما في جيبه، طبيباً عيادته مفتوحة للفقراء.

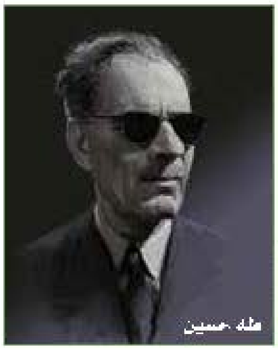
التحق ناجي بمدرسة (سبيل أم محمد علي)، وهي على غرار رياض الأطفال في عصرنا الحالي سنة (١٩٠٤م) ثم انتقل إلى مدرسة باب الشعرية الابتدائية، وظهر تفوقه على أقرانه وفي سن العاشرة أهداه والده بمناسبة نجاحه كتاباً لتشارلز ديكنز، ونجد ذلك في مقدمة كتابه (مدينة الأحلام) يذكر فيه أن تأثير (ديكنز) فيه كان بالغ الأثر، فأصبح يحب الخير الذي كان ديكنز ينشده للفقراء والمعدمين والناس جميعاً.

التحق بعد ذلك بالمدرسة التوفيقية الثانوية بشبرا، وهنا بدأت محاولاته الشعرية، فحفظ ديوان الشريف الرضي كاملاً، وفي عام (١٩١٢) كان إبراهيم ناجي يؤلف الشعر وينشده مع أصدقائه، والتحق بكلية الطب وتخرج طبيباً نابهاً، وانتقل بسبب عمله كطبيب إلى سوهاج ثم المنيا في صعيد مصر، ثم استقر به الحال في المنصورة أرض الحب والجمال والخيال والشعر.

هذه المدينة أنجبت العشرات من أعلام الشعر والأدب والغناء، وقضى فيها ناجي أجمل ليالي العمر مع الأصدقاء، الذين تأثروا جميعاً بالشعراء الشباب في الأدب الإنجليزي أمثال (شلي، كيتس، وردز ورث)، لأنهم شعروا


أم كلثوم


أحمد زكي أبو شادي


طه حسين

بالتشابه بينهم في حب الشعر والجمال وروح الثورة على القديم.

وفي المنصورة نظم ناجي قصيدته (صخرة الملتقى)، وبعث بها إلى مجلة (السياسة الأسبوعية) التي احتفت بالقصيدة ونشرتها في مكان لائق بها، وانتهت أيام المنصورة وعاد ناجي إلى القاهرة، والتحق بوظيفته بالقسم الطبي بمصلحة السكك الحديدية، وفي طريقه مر بديار أحبابه – الذين تغيرت مقاديرهم – فرآها مهجورة فنظم قصيدته (العودة) التي تعد من أروع قصائده، ثم تزوج وأنجب ثلاث بنات، وأصبح ناجي من المقربين لأمير الشعراء أحمد شوقي، وعندما أنشئت جمعية (أبولو) عام (١٩٣٢) كان رئيسها أمير الشعراء، وأمينها العام الدكتور أحمد زكي أبوشادي، وناجي وكيلاً لها. وفي عام (١٩٣٤) ظهر أول ديوان لناجي (وراء الغمام)، ويذهب ناجي عقب ظهور الديوان في مهمة علمية الي لندن وتقع في يده صحف القاهرة، وكانت صدمته شديدة لأن أصدقاءه الذين كانوا يصفقون له بالأمس هم أول الطاعنين في ظهره وهو في الغربة، فهزه ذلك بشدة، حيث كان ناجي يتخيل أن ديوانه هذا وثيقة كبيرة له في طريق المجد، لكن هذا الهجوم ترك جرحاً كبيراً في أعماقه.

وقامت جماعة (أبولو) بالدفاع عن فارسها على صفحات مجلتها والمجلات الأخرى، ولكن هذا لم يجد مع شاعرنا، حيث سار في شوارع لندن هائماً حزيناً فصدمته سيارة فكسرت ساقه ونقل إلى المشفى، وظل فيه شهوراً طويلة وأجريت جراحة خطيرة له تكللت بالنجاح وخرج من المشفى بعكازين، ولكن المرارة التي في نفسه عاشت معه فترة طويلة، حتى بعد أن ألقى العكازين وعاد إلى مصر.

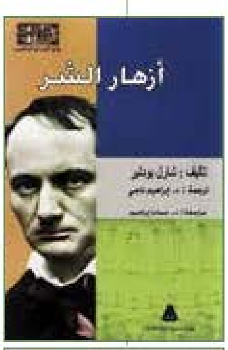
عاد وهو حزين على القيم التي لطالما آمن بها وفي مقدمتها قيمة الصداقة والشعر: لقد هاله أن يجد بين أصحابه شاعراً يتنكر له بعد صحبة طويلة، فهجاه ناجي وهو الذي عاش يكاد لا يعرف معنى كلمة الهجاء، وتنكر ناجي للشعر وأقسم ألا يقوله أبداً. ولكن هل يستطيع أن يخاصم قلمه؟ لا، اتجه أحياناً إلى القصة المترجمة ثم المؤلفة، وظهر كتابه بعد ذلك (مدينة الأحلام)، وقال في مقدمة الكتاب (وداعاً أيها الشعر.. وداعاً أيها الفن.. وداعاً أيها الفكر).

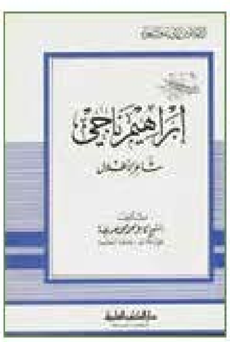
وهنا نسجل فضلاً لعميد الأدب طه حسين، الذي قسا على شعر ناجي من قبل، وقد هاله أن يعزف ناجي عن الشعر، فأراد أن يحرضه على العودة إليه تحريضاً جميلاً، فكتب في صحيفة الوادي مقالاً قال فيه: (إني لم أحزن حين رأيت الدكتور ناجي يعلن زهده في الشعر، لأني قدرت أن الدكتور ناجي إن كان شاعراً حقاً فسيعود إلى الشعر راضياً أو كارهاً، سواء ألحدت عليه في النقد أو رفقت به، وإن لم يكن شاعراً فليس على الشعر بأس في أن ينصرف عنه ويزهد فيه)، وكان لهذا التحريض أكبر الأثر في ناجي فعاد إلى صفائه وأصدقائه وشعره الخالد.

كانت الفترة التي هجر فيها ناجي الشعر ثرية أيضاً، لقد ترجم فيها شعر بودلير وأهازيج شكسبير، وألقى محاضرات عن فرويد وغيره من علماء النفس، وترجم مسرحيات من أشهرها (الجريمة والعقاب) لدوستوفيسكي وكتب للإذاعة، وقرأ في أدب فجر الإسلام والأدب الروسي، كما ألف في الطب وأصدر مجلة (حكيم البيت)، التي كان فيها روح الأديب والشاعر بجانب الطبيب. وانفرجت الأزمة أكثر حين عين رئيساً للقسم الطبي بوزارة الأوقاف، وهي الفترة الوحيدة في حياة الشاعر التي كثر فيها شعره وألف ديوانه الثاني (ليالي القاهرة)، لكن الدسائس دارت حوله من زملائه بالعمل ثم اتهمه الحاقدون بأنه منصرف للشعر والأدب عن الطب، وأنه غير منتج وانتهى الأمر بإخراجه من وظيفته وهو في الخامسة والخمسين من عمره. كانت الصدمة قاسية عليه من الناحيتين النفسية والمادية، فأصبح خالي الوفاض إلا من معاش محدود. والحقيقة أن ناجي كان طبيباً نابهاً، ولكن حقد الحاقدين جنى عليه، وعرف ناجي الحرمان لأول مرة في حياته، فاشتد عليه داء السكري وفاضت روحه يوم (٢٥ مارس ١٩٥٣)، ورقد إلى جوار جده الشيخ عبدالله الشرقاوي بمسجده بجوار الحسين.

أنشدت له أم كلثوم قصيدة (الأطلال) فجددت ذكراه كشاعر

كان من المؤسسين لجماعة (أبولو) مع شوقي وأبو شادي









من دواوينه



اعتدال عثمان

وجه مجهول للمحترم صاحب نوبل

(نجيب محفوظ بختم النسر)

توثيق نابض بالإنسانية

يرسم كتاب (نجيب محفوظ بختم النسر) لطارق الطاهر وجوه محفوظ الوظيفية والأدبية والسينمائية المتعددة على خلفية حقب تاريخية متعاقبة، في ما يركز الكتاب على سيرة محفوظ الوظيفية عن طريق ما يمكن أن نطلق عليه السرد التوثيقي، أو التوثيق السردي، الجامع بين ثلاثة مصادر أساسية.

المصدر الأول يعتمد الأوراق الرسمية المستمدة من ملف محفوظ الوظيفي. أما المصدر الثاني ،فينتقي مقتطفات من روايات شفهية، أدلى بها محفوظ لعدد من أصدقائه المقربين الذين سجلوها ونشروها في كتب، تعد من أهم مصادر سيرة محفوظ الذاتية التي تضيء كثيراً من المواقف الحياتية، والخلفيات الاجتماعية، والأزمات الأدبية التي تعرض لها خلال مسيرته الحافلة، مثل كتاب جمال الغيطاني (المجالس المحفوظية)، وكتاب (صفحات من مذكرات نجيب محفوظ) لرجاء النقاش، وكتاب محمد سلماوي (في حضرة نجيب محفوظ)، وغير ذلك من الأحاديث الصحافية المنشورة.

وترجع أهمية هذه المقتطفات المنتقاة بعناية – إلى جانب وظيفتها في جلاء جوانب السيرة الذاتية – إلى أنها تساعد القارئ كي لا يقع تحت وطأة المادة التوثيقية الجافة، الحافلة بالصيغ الرسمية المكرورة، وذلك عن طريق مزاوجتها بأقوال محفوظ نفسه، النابضة بصفاته الإنسانية، وحبه للحياة، وروحه المرحة الطاغية حتى في أصعب الظروف. كذلك فإن لهذه المقتطفات وظيفة بنائية في الكتاب، يتمكن المؤلف من خلالها تمرير تلك الصيغ الرسمية الجافة بسلاسة قدر الإمكان، بما لا يعوق التلقي من ناحية، بينما تتكامل من ناحية أخرى مع السياقات المحددة للمهام التي اضطلع بها محفوظ خلال مسيرته الوظيفية.

أما المصدر الثالث لعملية السرد التوثيقي في الكتاب، فيرجع إلى صوت المؤلف طارق الطاهر نفسه الذي يظهر في هذا السياق متقصياً حقيقة واقعة ما، لم تذكر كاملة في أحاديث محفوظ الشفهية المسجلة، ودلت عليها الوثائق الرسمية، مثل واقعة القضية التي رفعها محفوظ بسبب تخطيه في الحصول على الدرجة الرابعة وكسبها. كذلك يظهر صوت المؤلف في الربط بين الوقائع والتعقيب عليها، بما يوضح النقاط الغامضة، إلى جانب الخاتمة التي يكثف فيها طارق الطاهر وقع التجربة الفريدة التي خاضها بحثاً عن أوراق (الملف الوظيفي لنجيب محفوظ) لكي يقدم (سيرة تروى كاملة للمرة الأولى) ومشاعره وهو يرى توقيع محفوظ نفسه – بخط يده – على بعض هذه الوثائق، وكيف تجلت صور (حضرة المحترم)، الحاصل على جائزة نوبل للآداب في أطوار حياته الوظيفية، الغنية بالإبداع، وتقدير العالم لموهبته، إلى جانب تقدير من عمل معهم أو ترأسهم، وكيف أن التزامه الوظيفي المثالي لم يحل دون انطلاق موهبته كما شاء لها، دون قيود أو حدود، وليس أدل على ذلك من كتابته (أولاد حارتنا)، وهو يعمل مديراً للرقابة.

ولعل دور السارد يتجلى أساساً في بناء هيكلية الكتاب بصورة مشوّقة، ترسم مسيرة محفوظ الوظيفية بعناية وإحكام من خلال سبعة فصول متتابعة ومتشابكة، وفق خطة استخدم فيها طارق الطاهر مهاراته المهنية في تحرير التحقيق الصحافي الاستقصائي الموسع، اعتماداً على مصادر موثقة، قام المحرر بإعادة تنظيمها بصورة تجذب القارئ لمتابعة مسيرة محفوظ الوظيفية الطويلة التي انعكست بعض جوانبها على مسيرته الأدبية، وقد تمكن من تحويل الوظيفة من عبء إلى حياة نابضة، جسدها في عدد من أروع أعماله الروائية والقصصية.

يبدأ الكتاب بفصل عنوانه (حياة في أوراق رسمية) يستعرض المؤلف من خلاله لقطة بانورامية واسعة لمجمل المسيرة الحياتية الاجتماعية والوظيفية لمحفوظ، من حيث الشهادات الرسمية والتقارير الوظيفية المرتبطة بالمهام التي اضطلع بها محفوظ في الجهات الحكومية الثلاث التي عمل بها تباعاً لمدة (٣٧) عاماً، قبل إحالته إلى المعاش عام (١٩٧١).

يبدو طارق الطاهر في هذا الفصل التمهيدي، وكأنه يضع قواعد البناء الأساسي الذي ترتفع طبقاته في الفصول التالية، من خلال وثائق الجهات الحكومية التي عمل بها محفوظ، فيعود إلى تاريخ أول وظيفة شغلها محفوظ عام (١٩٣٤) في وزارة المعارف ككاتب بإدارة المستخدمين، ثم العمل بوزارة الأوقاف بمكتب أستاذه الشيخ مصطفى عبدالرازق، ثم انتقاله للعمل في مكتبة الغوري – بحسب اختياره – حيث أتيحت له فرصة إرضاء شغفه بالاطلاع على مراجع أساسية، أثرت في تكوينه الفكري. كذلك أتيحت له فرصة التجول في الحي الشعبي، حيث تعرف إلى حقيقة عالم الحارة الذي انعكس بعدذلك في كثير من أعماله مثل(أولاد

حارتنا)، و(الحرافيش)، فضلاً عن (الثلاثية)، وحيث تمكن أيضاً من التعرف بشكل حميم على النسوة القادمات من الحواري والأحياء الشعبية اللاتي ظهرن بعد ذلك في أعماله كشخصيات روائية، مثل حميدة في (زقاق المدق) التي تمثل أحد النماذج الباهرة لبنت البلد، الطالعة من قلب الحارة، كذلك حرص محفوظ على مخالطة عموم الناس من المترددين على الوزارة، والاقتراب من عالمهم. وفي هذا الصدد يذكر محفوظ : أعطتني حياتي الوظيفية مادة إنسانية عظيمة، وأمدتني بنماذج بشرية أكثر من أي أثر آخر في كتاباتي.

يتتبع الكتاب زمنياً مرحلة انتقال (محفوظ) للعمل بمصلحة الفنون بوزارة الإرشاد القومي التي تحول اسمها لاحقا إلى وزارة الثقافة، حيث عمل مع ثروت عكاشة، وتولى جهاز الرقابة، وشغل منصب رئيس مجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة للسينما عام (١٩٦٢)؛ وهي المرحلة التي بلغ فيها محفوظ أوج نضجه الإنساني والأدبي والوظيفي أيضاً، ويسجل الكتاب وثائق كاشفة عن آراء محفوظ في دور الرقابة السينمائية، وحرية التعبير الفني والأدبي بصورة عامة.

أما الفصلان الخامس والسادس، فيكسران التتابع الزمني في الفصول السابقة، ليتوقف أولهما عند الجوائز والتكريمات التي حصل عليها محفوظ من الدولة المصرية في مراحل متعددة، تقديراً لموهبته الأدبية، وجوائز غير رسمية – شبه مجهولة – حصل عليها في بداية حياته الأدبية عام (١٩٤٠) مثل جائزة قوت القلوب الدمرداشية، ويتناول ثانيهما الأزمات الوظيفية التي تعرض لها، وواجهها باتساع درايته وثقافته وخبرته العملية. وتبدو الجوائز والأزمات هنا كأنها قمم البناء السردي التي تطل على صراع المتناقضات، والنوازع المتعارضة في الواقع المعيش، فيما تكشف أيضاً جوانب من شخصية نجيب محفوظ، وأحوال البلاد في آن.

إلى جانب القيمة التوثيقية لسيرة محفوظ الوظيفية، يكشف الكتاب أيضاً عن وجوه أخرى لمحفوظ، انعكست في أعماله، منها مثلاً رؤية محفوظ لأهمية الوظيفة الحكومية على نحو ما كانت تتجسد في العقل الجمعي المصري، والوجدان الشعبي إلى زمن قريب، إذ كانت البيروقراطية العتيدة في المجتمع المصري، تضفي على الوظيفة قيمة – تكاد تكون مقدسة – تعود إلى التراث الفرعوني، وما تمثله كذلك من مكانة اجتماعية، فكانت تعد مصدراً للوجاهة، والنفوذ، ونوعاً من السلطة الرمزية التي كان يتمتع بها الموظف (الأفندي) بين أنداده ممن فاتهم (الميري) ولم يستطع أحدهم التَمَرُّغ في ترابه، كما يذهب المثل الشعبي.

ولعل روايةَ (حضرة المحترم) التي كتبها محفوظ عام (١٩٧٥) – بعد خروجه إلى المعاش – خيرُ دليل على تبحر نجيب محفوظ في فهم عقلية الموظف، وتركيبته النفسية. الطريف والدال أيضا على وجوه محفوظ المتعددة، وشخصيته شديدة التركيب في آن، أنه اعتمد صيغة المفارقة الساخرة في بناء شخصية عثمان بيومي أفندي، بطل الرواية، وكذلك في بناء الحدث وأسلوب السرد.

فالبطل في الرواية، يحمل الكثير من صفات محفوظ الوظيفية، التي وردت في كتاب طارق الطاهر، لكن محفوظ أراد أن يقدم سردية كبرى ساخرة وناقدة لتعقيدات الروتين الحكومي، والبيروقراطية المتحجرة، والعقلية الوظيفية التقليدية، وكذلك أنواع الفساد الوظيفي المستشرية، فتعمد أن يرسم شخصيته كنموذج أعلى للموظف، فيما يترك نصه متحرراً من قيد التحديد التاريخي للأحداث، ليكسبها نوعاً من الديمومة، على الرغم من إشارات عارضة لعصر الملكية.

أما المفارقة الساخرة، فتتجلى في رسم شخصية (عثمان بيومي) الذي يتعامل مع طموحه للترقي في السلم الوظيفي على أنه طموح مقدس، كذلك يصف السارد أول مقابلة للبطل مع المدير العام في مكتبه بتهويل في هيبة الموقف، فبدا وكأنه يدخل محراباً للتعبد، مستخدماً في الصوغ تعبيرات بلاغية جزلة فخمة، تبث الرهبة والقداسة، وتتضمن مفردات مستمدة من لغة الطقوس والمعابد، فيما تشكل تعارضاً ساخراً مع الموقف الفعلي، الذي يتكشف عن واقع الحال المتواضع، حيث يعمل البطل في إدارة المحفوظات في (بدروم) المصلحة الحكومية، فيما يتسلل الزمن من بين يديه (حتى توارى في الأفق تاركاً إياه وحيداً في الخلاء مع طموحه المقدس)، فلا يبلغ أمله في الترقي إلى درجة المدير العام إلا وهو على فراش الموت.

هكذا أهدى لنا (حضرة المحترم) نجيب محفوظ سردية كبرى ساخرة، تعلن عن تمرده الإبداعي على قيود الوظيفة، وعلى كل ما يعوق القيم الإنسانية الحقة، فاستحق جائزة نوبل في الأدب.

رسم المؤلف طارق الطاهر وجوه نجيب محفوظ الوظيفية والأدبية والسينمائية في حقب تاريخية متعاقبة

الكتاب يتابع الوظائف التي شغلها محفوظ في جهات حكومية لكشف تطوره ونضجه الأدبي والوظيفي والإنساني

تتجلى بوضوح عقلية الموظف وتركيبته النفسية في رواية محفوظ (حضرة المحترم) وشخصية بطلها (عثمان بيومي) أو نجيب محفوظ



بين عفوية التعبير والمهارة الأدبية

الرسائل.. تكشف ما أخفته الأيام



صبيحة بغورة

ظلت الرسائل البريدية إلى وقت قريب، وسيلة اتصال بين الأفـراد على اختلاف مستوياتهم الثقافية، كما استخدمت كـأداة اجتماعية مهمة، من أجل التواصل المستمر بين الناس، لأنها تستوعب التعبير الفياض عن حرارة المشاعر الجياشة، ويتسع فيها المجال للصياغة الوجدانية الحانية والمؤنسة، أو العتاب الرقيق أو الإسهاب في تبليغ الأخبار والمستجدات في الحياة اليومية والأحوال المعيشية التي يبوح فيها كاتبها وهو في حالة صفاء ذهني بما في الوجدان من أشجان.

وكثيراً ما تتوارد عبر سطورها الخواطر بعفوية دون ترتيب في معظم الحالات، وبسبب ما تتميز به من مكاشفة خصوصية، تبدو الرسائل في كثير من الأحوال مؤثرة في نفس متلقيها بشكل كبير، ودافعة بقوة إلى الاستجابة لأفكارها أو القبول بمعانيها، وذلك على قدر ما تتضمنه من إسهاب في حيثياتها ووجاهة في أفكارها وإجادة صياغتها وحسن خطها. وبمرور الزمن عليها، صارت الكثير من الرسائل الخاصة التي تم الاحتفاظ بها بإكرام من أجمل الذكريات، ومجرد إعادة قراءتها هو اجترار ممتع للأحداث واستحضار محبب للماضي، فضلاً عن أن مجرد كتابتها بخط يد من نحمل لهم تقديراً خاصاً، يعد باعثاً على الاعتزاز ومدعاة للتفاخر بها، خاصة إن كان كاتبها ذا منزلة مرموقة أو مرتبة رفيعة، إذ

> **تمثل وسيلة اتصال بين الأفراد على اختلاف مستوياتهم الثقافية وتبلّغ الأخبار والأحوال**



غسان كنفاني

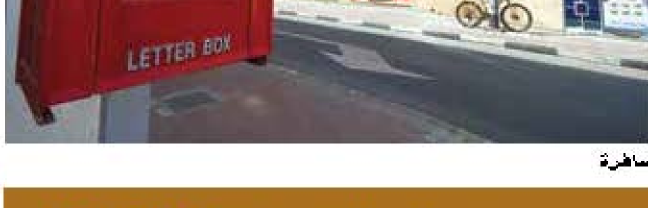
تصبح الرسالة المكتوبة حينها دليلاً مادياً حياً على ما كانت عليه طبيعة الروابط بينهما ومستوى علاقاتهما.

تعد الرسائل المخطوطة القديمة من أهم ما تحتويه المتاحف اليوم، نظراً لدورها الرائد كوسيلة لحفظ التراث وقيمتها التاريخية الكامنة في ذاتها كوثيقة دالة على طبيعة ما كانت عليه العلاقات الإنسانية في مرحلة معينة ومن ذلك صور رسائل الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) بمتحف الشارقة، ومن بينها رسالته إلى النجاشي عظيم الحبشة يدعوه فيها إلى الإسلام، ولاشك أن ما يعرضه متحف الحضارة المصرية القديمة بالقاهرة من كتابات فرعونية باللغة الهيروغليفية على ورق البردي، ومنها رسائل رسمية وشخصية، ما يدعو إلى التأمل في صنعتها والإعجاب بمعانيها، وقد أدى الحفاظ عليها إلى معرفة أنواع النشاط البشري ودراسة مستوى ثقافات الشعوب قديماً، وطبيعة العلاقات التي كانت قائمة ومدى تطور نظام الحكم والعادات التي كانت سائدة، ومستوى نضج الفكر الإنساني منذ أكثر من (٧) آلاف عام قبل الميلاد، وهو نفسه الهدف والمبتغى بالنسبة إلى دراسة آثار الحضارات الإنسانية الأخرى، ولولا هذه الكتابات ما كان تيسر لنا مجرد التفكير في بذل هذا الجهد لمعرفة أسرار الحضارات ومراحل تطورها.

ولعل ظاهرة الكشف عن الرسائل الخطية القديمة المتبادلة بين كبار المشاهير في مختلف المجالات الثقافية والسياسية، والتي غالباً ما تتم بعد وفاتهم، قد أصبحت في وقتنا الحاضر حدثاً تتناقله وسائل الإعلام باهتمام كبير، ويشغل الكثير منها الرأي العام ويثير فضول العامة من الناس لمعرفة دقائق حياتهم، وللاطلاع على ما أخفته الأيام من أسرار حياتهم، وخاصة الشغوفين والمعجبين منهم الذين تمتعوا بإبداعات هؤلاء المشاهير، وفي ذلك يستهوي الكثيرين الاطلاع على ما تبرزه رسائل الأدباء فيما بينهم من مفارقات وما تحمله من ملاحظات طريفة ومؤاخذات أخوية، أو انتقادات لاذعة لم تكن معلومة في حينها لخصوصيتها الشديدة. وإننا حين نتابع

من أشهر الرسائل عربياً وعالمياً رسائل بول إيلوار وغسان كنفاني وتيان تسن

أصبحت في العصر الحالي فناً من فنون الأدب بما تحمله من شؤون وشجون ومواقف مفرحة ومحزنة





رسائل مسافرة

رسائل الأدباء بكل ما تحتويها من صراحة ومن خيبة أمل أو طموح جارف يقهر الصعاب، فإننا في الوقت نفسه نغوص في أعماق النفس الإنسانية ونقف أمام قضايا ومواقف قد تثير فينا الأسئلة الحائرة أكثر مما تتضمنه من إجابات عنها، وقد أصبحت الرسائل الأدبية فناً من فنون الأدب كنص نثري سهل وجه إلى إنسان مخصوص، بما تحمله من شؤون وشجون ازدهر منذ أوائل القرن الماضي، وصارت الرسالة قطعة أدبية في غاية الاتقان، تنثال منها المعاني المختلفة بعبارات أنيقة تعكس طابعها المميز، فلكل رسالة عنوانها وموضوعها، ولكل موضوع أسلوبه، ولكل مناسبة أسلوبها، ولكل أسلوب قواعد لصياغة طبيعة التعامل مع ما تقتضيه المناسبة، ومع ما يجب التعبير عنه ونوعية المشاعر تجاهه.

وجه الملك ريتشارد قلب الأسد قائد الحملة الصليبية الثالثة إلى دول المشرق، رسالة أثناء الحرب لغريمه ملك العرب المسلمين صلاح الدين الأيوبي كان هذا نصها: (من ملك الانجليز ريتشارد قلب الأسد إلى صلاح الدين الأيوبي ملك المسلمين: حامل خطابي رجل شجاع.. وقعت أخته بالأسر فأخذها رجالكم إلى قصركم وغيروا اسمها من ماري إلى ثريا، وإن لملك الإنجليز رجاء ألا تفرقوا بينهما ولا تحكموا على عصفور بأن يعيش بعيداً عن أليفه، وفيما أنا بانتظار قراركم أذكركم بقول الخليفة عمر بن الخطاب وقد سمعته من صديقي الأمير حارث اللبناني وهو: متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم احراراً ؟).

جاء مضمون رسالة الملك ريتشارد في صيغة رجاء ينتظر التحقيق، وهو عادة لا يصدر إلا من قبل من يفترض أنه في مكانة أقل، ولم تأت الرسالة بصيغة (أمر) يشفي غليل الاستعلاء الأوروبي المسيحي آنذاك، كما لم يكن في صيغة (طلب) يمكن أن يبرره طابع الندية بين القائدين، لذلك كان رد صلاح الدين الأيوبي بما يلي: (من سلطان المسلمين إلى ملك الإنجليز ريتشارد قلب الأسد: صافحت البطل الباسل الذي أوفدتموه رسولاً إلي، فليحمل إليكم المصافحة ممن عرف قدركم في ميادين القتال، وأني لأحب أن تعلموا أنني لن احتفظ بالأخ أسيراً مع أخته، لأننا لا نبقي في بيوتنا إلا أسلاب المعارك، لقد أعدنا الأخ مع أخته، وإذا عمل صلاح الدين بقول عمر بن الخطاب، فلكي يعمل ريتشارد بقول المسيح: فرد أيها المولى الأرض التي اغتصبتها إلى أصحابها، عملاً بوصية السيد المسيح عليه السلام).

شهد رد صلاح الدين على نبل ورقي هذا القائد وشجاعته وفروسيته، حيث استعمل بشكل مقصود مفردة (المصافحة) أكثر من مرة، وهي تعني في أبسط معانيها الدعوة للسلام. لقد قاد العديد من قادة أوروبا الحملات الصليبية، لكن مواجهة ريتشارد مع صلاح الدين كانت أشهرها على الإطلاق، لأنها اتسمت بنبل وأخلاق الفارس الحقيقي الساكن فيهما برغم العداوة الشديدة بينهما.

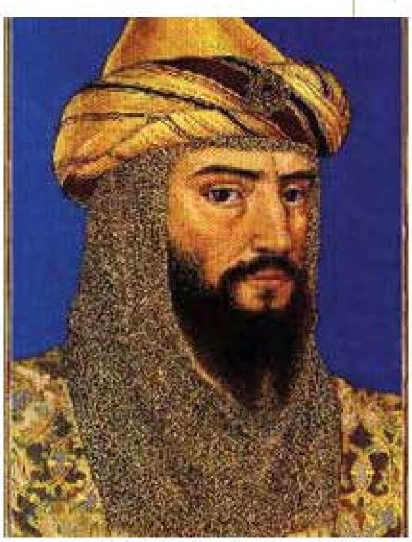
هناك اتفاق حاصل على أن من أشهر الرسائل الأدبية في العصر الحديث هي الرسائل المتبادلة بين الأستاذ مصطفى صادق الرافعي وتلميذه محمود أبو رية (رحمهما الله)، فقد امتدت المراسلة بينهما أكثر من عشرين عاماً من (١٩١٢ إلى ١٩٣٤) وقد أحسن الأستاذ محمود أبورية صنعاً عندما طبع هذه الرسائل الثمينة في كتاب نشره بعنوان (من رسائل الرافعي) صدرت طبعته الأولى عام (١٩٥٠) ثم أعاد طبعه عام (١٩٦٩)، فبقيت الرسائل شاهدة على بلاغة وأسلوب الرافعي الذي أفاض فيها الحديث عن أسرار حياته وأحوال معيشته وعن مؤلفاته المطبوعة والمخطوطة، إضافة إلى خصوماته مع بعض أدباء عصره، لذلك هناك رأي يرى أن الكثير من الرسائل تنطوي على أسرار لا يجوز إفشاؤها لما يسببه نشرها من حرج

رسالة صلاح الدين الأيوبي إلى ريتشارد قلب الأسد تدل على نبله ورقيه وفروسيته

رسائل بين طه حسين وابراهيم ناجي حول النقد الذي وجهه عميد الأدب لديوان ناجي الأول



مصطفى الرافعي



صلاح الدين الأيوبي

لمرسلها، والحقيقة أن معظم الأدباء يرون أن نشر المؤلفات الأدبية والمقالات الثقافية أهم من نشر الرسائل التي قد تجلب لهم بعض المشكلات مع أصدقائهم ولا تعود بالنفع على القارئ، بل إن هناك من يرى أن تعدم الرسائل الأدبية باعتبارها (أوراقاً خاصة) لأنها في النهاية مكاشفة شخصية بين صديقين لها خصوصيتها الحميمية والأفضل طيها ودفنها بإكرام.

وكتب الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش اعترافاً غريباً في رسالة كتبها بتاريخ (١٩ مايو/أيار ١٩٨٦) بباريس إلى الشاعر الفلسطيني سميح القاسم جاء فيها: (عزيزي سميح، وما قيمة أن يتبادل شاعران الرسائل؟ لقد اتفقنا على هذه الفكرة المغرية منذ عامين في مدينة استوكهولم الباردة، وها أنذا أعترف بتقصيري لأنني محروم من متعة التخطيط لسبعة أيام قادمة، فأنا مخطوف دائماً إلى لا مكان آخر، ولكن تسلل الفكرة المشتركة إلى الكثيرين من الأصدقاء تحول إلى إلحاح لا يقاوم، كم تبهجني قراءة الرسائل.. وكم أمقت كتابتها.. أعجبتني حاسة المهارة المنتبهة إلى ذاتها في مجموعتك الشعرية الجديدة، ومع ذلك، إن أكثر ما يعنيني هو إنسانيتك..). ونلاحظ أن الشاعر قد وقع في فخ الموضوعي بين اعترافه بكرهه للشيء والإتيان به في نفس الوقت، وهو كتابة الرسالة، فضلاً عن عدم اللياقة في مجرد التعبير عن ذلك لصديقه الحميم، ولعل مستوى العلاقة بينهما تسمح بنسج هذا التناقض أو أن وراء ذلك قلق الاغتراب.

وجه ذات يوم من عام ١٩٣٤ شاعر الأطلال الرقيق الدكتور إبراهيم ناجي رسالة مطولة إلى عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، تضمنت تعليقات على النقد العنيف الذي كتبه طه حسين عن الديوان الأول لشاعر الأطلال وهو ديوان (وراء الغمام) الصادر في شهر مايو/أيار (١٩٣٤)، وبدا المعنى واضحاً في ذات الرسالة التي كان من أهم ما جاء فيها: (سيدي العميد، أنت تحاسبني حرفياً على معنى عنوان ديواني، فإذا كنت تقصد المعنى بالحرف فليس لدي إجابة عن سؤالك، وإذا قصدت معناها الرمزي فالإجابة لا تكلفني ولا تكلفك نصباً، فأنت تعرف أن كل المؤلفات الشعرية الأجنبية الحديثة جرت على التسمية الرمزية، على كل حال أشكر لك غيرتك على اللغة.. أنت لو سألت نفسك عن أحب الكتب إليك، قلت: (الأيام)، ولو سألت قراءك نفس السؤال قالوا: (الأيام) لماذا؟ لأنها قصيدتك الكبرى، فيها دموعك وفيها ضعفك كذلك، وهي أقوى ما كتبت).

ومن أشهر الرسائل أيضاً عربياً وعالمياً، رسائل بول إيلوار وغسان كنفاني وتيان تسن.. تلكم كانت نماذج متنوعة من بعض الرسائل التي كان لفضل الاحتفاظ بها مكتوبة أن حملت لنا الكثير من المعاني واطلعنا على ما حفلت به من عديد من المواقف في المجالات المختلفة، فأوضحت المغزى وألهمت العبرة وأعطت الدرس، ومع ذلك نلاحظ في صياغتها توخي المهارة الأدبية بالرغم من عفوية التعبير العميق عن المشاعر.





رسائل بين الأمس واليوم

تعد الرسائل المخطوطة القديمة وثائق دالة على قيمتها التاريخية والحضارية

من أهم كتّاب بلد المليار ونصف المليار نسمة

لو شون.. عميد الأدب الصيني





وليد رمضان

كانت الصين حتى القرن التاسع عشر معزولة ثقافياً عن الغرب، حتى انفتح الصينيون تدريجياً على الثقافة الأوروبية، حيث ظهر أثر الأدب الغربي في أعمال معظم الكتاب الصينيين، وكان أهم مؤلِّف صيني في أوائل القرن العشرين هو (لو شون) الذي يعدُّ في نظر الدارسين للأدب الصيني عميداً ومؤسساً ورائداً للأدب الصيني، وأحد أهم الكتاب طوال تاريخ بلد المليار ونصف المليار نسمة، وقد تميز هذا الكاتب الساخر بأعماله النقدية التي فضحت مجتمع النفاق في الصين.

ولد لو شون في (٢٥ أغسطس ١٨٨١)، وتوفي في (١٩ أكتوبر ١٩٣٦) .. ترك لو شون دراسة الطب لأنه كان يرى أن الإنسان الصيني في حاجة إلى العلاج الروحي قبل علاج الجسد، محاولاً بهذا الاختيار الصعب هدم التقاليد الصينية البالية التي سيطرت على المجتمع لفترات طويلة.. لقد وجد نفسه متجاوباً مع آلام وأحلام الإنسان الصيني ومتأثراً ببؤسه وشقائه وأوضاعه البائسة، فجعل من قلمه سلاحاً في وجه كل من يقف أمام تحرر الإنسان الصيني من براثن الماضي.. كما كانت المرأة الصينية دائماً في عقل وضمير هذا الكاتب، الذي وجد أنها تعيش مأساة حقيقية داخل المجتمع الإقطاعي، فحارب من أجل تحررها واستقلالها ووجودها بجوار الرجل من أجل بناء الوطن والمشاركة في الحياة العامة، وقد صور مأساة المرأة الصينية المثقفة في قصة (الجراح)، وصور المرأة الصينية العاملة البسيطة في قصة (العائلة السعيدة) .

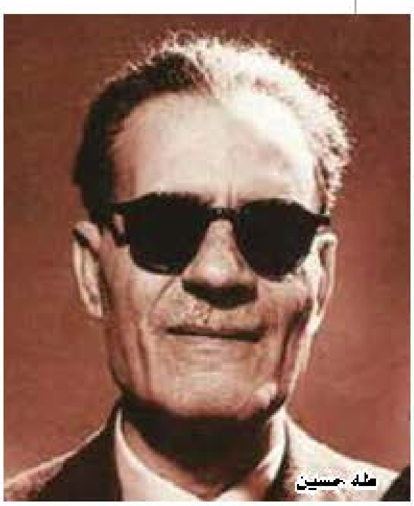
لم يعش لو شون لحظة مولد وتأسيس جمهورية الصين الشعبية في الأول من أكتوبر (١٩٤٩)، وبدء فترة جديدة في تاريخ الأدب الصيني عرفت باسم الأدب الصيني المعاصر، والتي امتدت منذ (١٩٤٩) حتى الآن، ولم يعش لحظة ثناء الزعيم (ماو تسي تونغ) في خطابه حول الديمقراطية الجديدة والذي ألقاه عام (١٩٤٠) قائلاً (لم يكن الراحل لو شون أديباً كبيراً فحسب وإنما كان مفكراً عظيماً)، وقال (إذا كان كونفوشيوس قديس المجتمع الإقطاعي القديم، فإن لو شون قديس الصين الحديثة فالطريق الذي اختاره لو شون هو طريق الثقافة الصينية الحديثة). ويعرف لو شون بأنه أحد سادة الواقعية في القرن العشرين؛ فهو صاحب البصمة الأهم في تاريخ الأدب الصيني الحديث منذ نشر قصته ذائعة الصيت (يوميات مجنون ١٩١٨)، ليتم في العام (١٩١٩) تأسيس مرحلة جديدة في تاريخ الأدب الصيني العريق أطلق عليها فترة الأدب الصيني الحديث، والتي امتدت من (١٩١٩) وحتى ١٩٤٩) عشية تأسيس جمهورية الصين الشعبية.

امتلك لو شون أسلوباً متفرداً ولغة أدبية وإبداعية مميزة وفريدة مغلفة بالجرأة والعمق ولا تنقصها الحرارة والانفعال الشديد بقضايا مجتمعه.. هذا الانفعال الذي وصل إلى مرحلة السوداوية والنقد اللاذع والحزن والألم من سوداوية الواقع. وعلى رغم النقد الذي صادفه من بعض المنافقين والمنتفعين من هذه الحالة التي يعيشها المجتمع، فإنه ظل مؤمناً بقلمه ورسالته وواصل مشواره حتى نجح في تمزيق الوجه القبيح داخل المجتمع الصيني، الذي يملك حضارة خمسة آلاف سنة، كما نجح في حث الناس على البذل والاستفاقة ومخاطبة ضمائر ملايين الصينيين المتخدرة.

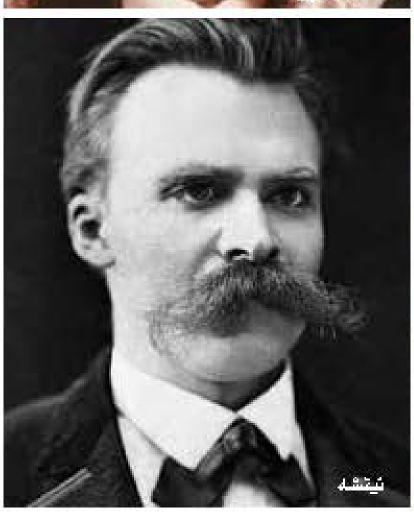
ترجمت أعمال لو شون إلى أكثر من (٥٠) لغة حول العالم، وتجد أعماله حتى اليوم رواجاً واسعاً بوصفه عميد الأدب الصيني ومؤسسه، وتمثل مصدراً لإلهام الأجيال الماضية واللاحقة، حيث حمل الصينيون كلماته شعارات في العديد من المواقف، نظراً لريادة هذا الأديب وتأثيره محلياً بأعماله الكلاسيكية وقصصه القصيرة، فضلاً عن كونه ناقداً ومترجماً وشاعراً وكاتباً، والرئيس الفخري للرابطة الصينية في شانجهاي، كما

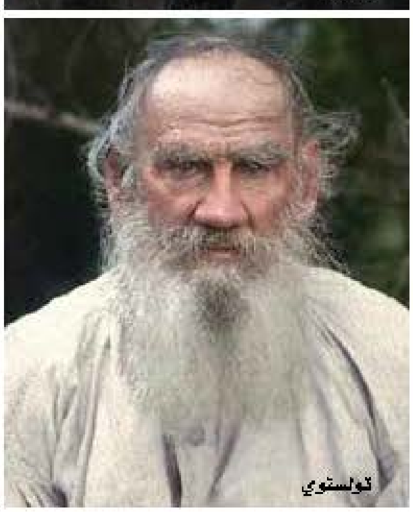
وجد نفسه متجاوباً مع آلام وأحلام الإنسان الصيني في بناء وطنه

يعتبر أحد سادة الواقعية في القرن العشرين والبصمة الأهم في تاريخ الأدب الصيني الحديث


طه حسين


تشيخوف


نيتشه


تولستوي



لو شون

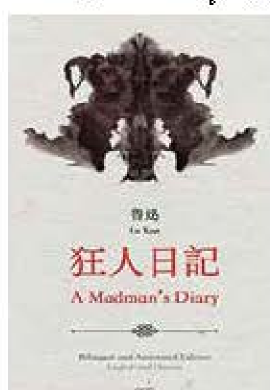
تقدم جائزة أدبية تحمل اسمه وهي أرفع جائزة أدبية في الصين، وقد رفض لو شون الترشح لجائزة نوبل للسلام لأكثر من مرة، ولأن أعماله تتسم بالبساطة والإسقاطات السياسية والاجتماعية في الأدب الصيني، فإن كلماته هي الأكثر انتشاراً في الصين منذ وفاته (١٩٣٦).

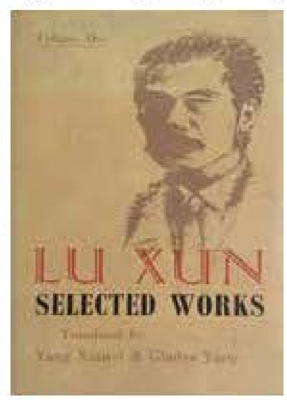
اهتم لو شون بقضايا الإنسان البسيط والفلاح الصيني الذى عانى الفقر والجهل وسيطرة الخرافات على حياته، وقد تناول في قصة (الدواء) ١٩١٩ قصة الابن شياو شوان الذي تناول الدواء المصنوع من دم إنسان محكوم عليه بالإعدام بسبب انتمائه السياسي، وفي (قصة آليو الحقيقية) يُظهر لو شون سلبية البطل ونشوته بتحقيق الانتصار المعنوي، برغم كل المهانة التي يتعرض لها من الجميع.

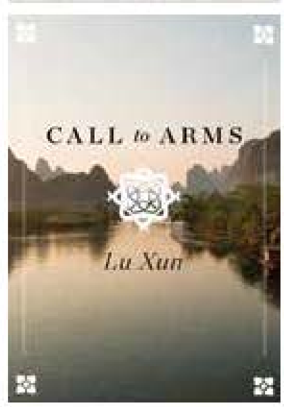
شهدت أعمال لو شون رواجاً واسعاً بعد رحيله وتأسيس جمهورية الصين الشعبية (١٩٤٩)، وإقامة علاقات دبلوماسية مع مختلف الدول الأجنبية، حيث تمت ترجمة أعداد كبيرة من أعماله إلى العديد من اللغات، وبدأ عدد من المتخصصين والمهتمين بالفكر والأدب الصيني في تناول أعماله بالدراسة والمقارنة، وقامت المراكز البحثية بعدد كبير جداً من الدراسات التي تناولت إبداعاته، بالمقارنة مع أعمال شكسبير وكافكا وتولستوي وتشيخوف ونيتشه ودوستويفسكي، ومن أدباء مصر طه حسن ونجيب محفوظ ويحيى حقي ويوسف إدريس.

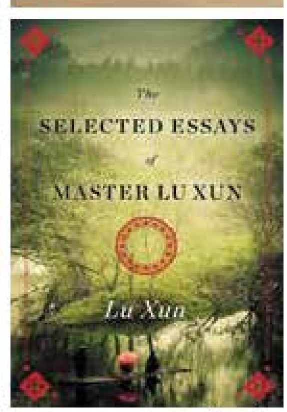
لم يكن لو شون أديباً بارعاً فحسب، بل كان ثورياً ومفكراً ورائداً في تاريخ الثقافة والأدب الصيني الحديث، كما شمل إبداعه المقالة والقصة والشعر، وكانت جميعها من أوائل الأعمال التي نالت شهرة كبيرة داخل الصين وخارجها، وهي أيضاً من أوائل الأعمال التي تناولها الكثير من المهتمين بالأدب والفكر والثقافة الصينية بالدراسة والترجمة، وقد نال إعجاب الأوروبيين والعرب بأسلوبه وما تضمنته أعماله من قضايا تعكس واقع الإنسان الصيني ومشكلاته المختلفة وصراعه مع التقاليد الإقطاعية والفكر القديم.

عاش لو شون مرارة هزيمة بلاده أمام اليابان قبل رحيل القرن التاسع عشر، وهي الهزيمة التي تمخض عنها فرض اتفاق إذعان، استحوذت بموجبه اليابان على تايوان فحارب لو شون بقلمه اليأس والاستسلام والخضوع، وقام بتحريك مشاعر الناس من أجل قهر اليأس والتغلب على مرارة الهزيمة، وبرغم رحيله عن الحياة (١٩٣٦)، كان للأديب لو شون دور عظيم في تحرر بلاده ونجاح قوى الشعب الصيني في إخراج اليابانيين.









من أعماله

امتلك أسلوباً متفرداً ولغة أدبية مغلفة بالجرأة والنقد البنّاء ما أهله لريادة الأدب الصيني

ترجمت أعماله الأدبية إلى أكثر من خمسين لغة حول العالم ورفض ترشيح (نوبل) عدة مرات

شهدت أعماله رواجاً واسعاً بعد رحيله وعند تأسيس جمهورية الصين الحديثة



نجوى بركات

ليلى صبّار.. ترتق ثقوب الصمت

عام (١٩٩٣)، نالت الروائية والقاصّة من أصل جزائري، ليلى صبّار، جائزة (كاتب ياسين) عن كتابها (صمت الضفاف)، حيث طرحت السؤال الذي يشغل مركز كافة أعمالها الموزّعة بين رواية وقصة قصيرة ومسرحية وبحث ويوميات: كيف يمكن ملء فراغات الصمت القائمة بين فرنسا والجزائر، بل كيف يمكن رتق كل ما تمزّق؟ فهذه الكاتبة التي تعتبر من أهمّ الأدباء الفرنكوفونيين في فرنسا، لأنها تعيش الصراع الموجع بين انتمائها إلى هاتين الثقافتين، والبلدين.

ولدت ليلى صبّار عام (١٩٤١)، حين كانت الجزائر لم تزل تنوء تحت ثقل الاستعمار الفرنسي، من أب جزائري وأمّ فرنسية كانا يعملان معاً في التدريس. وعلى عكس كثيرين ممن يمدحون مزايا الانتماء إلى عالمين وثقافتين ويجدون فيه تنوّعاً وغنىً، ترى ليلى صبّار أنها ثمرة (اختطاف من أجل الحبّ) ومزيج مركّب من أشياء لا تتوافق بين بعضها بعضاً بالضرورة، منبّهةً إلى تناقض الهويات وتعقيداتها، على الرغم من جمال الاختلاط وثرائه.

عام (١٩٦١)، سافرت ليلى إلى فرنسا لمتابعة دروس جامعية في الآداب، تبعها والداها عام (١٩٦٨) حيث استقرّا في مدينة نيس، وكان أبوها هارباً من خطر الموت، فهو الذي سبق أن أوقفته سلطات الجيش الفرنسي وسجنته لعدة أشهر. في روايتها التي تحمل عنوان (أنا لا أتكلّم لغة أبي)، تروي صبّار أن غياب اللغة العربية من حياتها كان مهمّاً بقدر حضور الفرنسية التي هي لغة الأم، تقول: (والدي الجزائري، أستاذ المدرسة، لم يعلّمني لغة شعبه.. لقد بقي ذائباً في الصمت. لقد توفي أبي بعد كل سنوات المنفى تلك، وكل القصص التي رويتها.. أسعى من خلال رجال ونساء شعبه إلى مقاربته، هو الغريب الحبيب. لقد فرض عمل الذاكرة نفسه عليّ، بشكل حيوي). وفي مكان آخر تضيف أنها غير مستاءة منه وتتفهّم أسبابه وقراره الحفاظ على صمته، ومع ذلك فهي لا تخلط بين تلك اللغة الأم وبين لغة الكتابة التي نبني بفضلها لذواتنا سلطة وهوية.. إن لغة الكاتب هي لغة المكتبة، فهي تنقل وترمز إلى نوع من الذاكرة.

في مجمل أعمالها، سوف تسعى ليلى صبّار دائماً إلى الوصل بين ما لا يتصل، إلى ابتكار لغة (ثالثة) تتخالط فيها الرموز بالصور، ويمثل فيها ذاك التمزّق والتعارض بين لغة الأب ولغة الأم، وإلى رتق تلك الثقوب التي خلفتها العلاقة المضطربة بين بلديها: الجزائر وفرنسا، والجرح الذي تسبّب به هجرها بلادها. ففي أحد أعمالها الأولى التي تمزج بين الواقع والخيال، وبالتحديد في روايتها التي تحمل عنوان (كان نهر السين أحمر)، تروي صبّار تلك المقتلة البشعة التي تعرّض لها الجزائريون في أكتوبر (١٩٦١)، في أثناء مظاهرة سلمية انتهت بمأساة إنسانية.

قبل أن تباشر نشر أعمالها الأدبية، درّست ليلى صبّار الأدب الفرنسي، عملت باحثة ونشرت العديد من الدراسات الجماعية والفردية، من بينها ثلاثية شهرزاد، كما تعاونت مع العديد من المجلات الأدبية المهمّة، ومن بينها (الأزمنة الحديثة) التي أسسها جان بول وسيمون دو بوفوار، حيث نشرت أيضاً أطروحتها للدكتوراه (أسطورة العبد الطيّب في الأدب الفرنسي الاستعماري في القرن الثامن عشر). كما كان لها مساهمات مهمّة في كبريات المجلات الأدبية، ومن بينها (لا كينزين ليتيرير)، و(لوماغازين ليتيرير)، وأيضاً، نشطت ليلى صبّار بشكل فاعل ومهمّ في الحركة النسوية، حيث أسّست مع آخرين مجلّة (قصص عنهنّ) سعياً إلى التمايز مع بقية المجلات النسائية الرائجة آنذاك، وساهمت عام (١٩٨١) في مؤلّف جماعي بعنوان (النساء في المنزل، تشريح الحياة المنزلية)، كما أصدرت عملاً عن نساء الضواحي في فرنسا بعنوان (مقاطع من الضواحي) عام (١٩٨٤).

ومثلما نوّعت في الأجناس الأدبية وأشكالها، فقد كتبت في القصة القصيرة والرواية والبحث والمقالة واليوميات والمذكرات، وبقيت موضوعاتها متركّزة حول هموم رئيسة هي: (الانسلاخ عن الوطن الأم، المنفى، علاقة المستعمر بالمستعمَر، المهاجرون المغاربة، أوضاع النساء، الفتيات المقموعات، الانتماء إلى ثقافة لا نملك لغتها، صمت الأب، فرنسا، الجزائر، إلخ). ويكفي الاطلاع على عناوين بعض مؤلفاتها لاستخلاص الهموم التي شغلتها وتشغلها ككاتبة: (النساء في الحمّام، نساء إفريقيا الشمالية، بطاقات بريدية ١٨٨٥-١٩٣٠)، (والدي: فتيات يحكين قصص آبائهن، ميترو، لقطات فورية، العربية كنشيد سرّي، البيضاء والسوداء، إلخ..).

في كتابها الأخير الصادر هذا العام (في الغرفة)، تجتمع (١٩) قصّة قصيرة، لا تبتعد موضوعاتها عمّا سبق أن تطرّقت إليه في مجموعاتها القصصية الأخرى، ومنها على سبيل المثال (الصبية في الشرفة، الشرق والأحمر)، حيث تقوم صبّار بمراقبة ومواكبة عالم النساء، والجزائريات منهن تحديداً، سواء كنّ من المهاجرات إلى فرنسا، أم كنّ مازلن يقمن في بلادهن، وفي هذا مقاربة أدبية لا تخلو من تكرار يعمّق بدل أن يفلش، يحفر ويسبر ويدقّق، علّه لا ينسى أي ملمح، وعساه كلما اقترب وعاين، اكتشف وتكشّف له ما هو أكثر.

ومع ذلك، فثمة ما يصل القصص القصيرة ببعضها بعضاً، ويمنحها شيئاً من الوحدة. إنه الفضاء حيث تدور أحداثها، أي الغرفة كما يشير إليه العنوان: (فضاء الزنزانة في السجن، محترف النسيج والغزل)، إلى جانب وحدة الأسلوب، حيث يحوّل الإيجاز والاقتصاد والشاعرية القصص إلى حكايات بطلاتها نساء غريبات، استثنائيات، فقدن حريتهن، وإن كنّ مازلن يمتلكن الرغبة في اجتياز الحدود والانتفاض على مصائرهن. تكتب ليلى صبّار قصصها الجميلة تلك، مردّدة دونما كلل: (إني أسمع أصوات النساء العربيات، إني أسمعهن).

> تعيش الصراع الموجع بين انتمائها إلى الثقافتين العربية والفرنسية

حوّل (ألف ليلة وليلة) إلى مسلسل إذاعي

طاهر أبو فاشا.. شاعر تفوق على نفسه



هناء عادل

يحتل مكانة كبيرة بين الشعراء والأدباء، قلمه الرصاص المسنون دوماً في آلاف القصائد والدواوين الشعرية، نرددها كثيراً، خرج بها للفضاء الأوسع ليتربع على هرم الشعر الروحي، بجوار شخصيات لها رنينها، إنه الشاعر والكاتب الإذاعي المصري الكبير طاهر أبو فاشا.

ولد طاهر أبو فاشا في (٢٢ ديسمبر عام ١٩٠٨)، بمحافظة دمياط. تخرج في كلية دار العلوم ثم عمل مدرساً بمدرسة فؤاد الأول بسوهاج في صعيد مصر، ونقل منها إلى الواحات الخارجة، وظل يتنقل بين المحافظات حتى عمل سكرتيراً برلمانياً في وزارة الأوقاف المصرية، وبعد ذلك رئيساً لقسم التأليف والنشر بإدارة الشؤون العامة للقوات المسلحة.

أول ديوان ألفه طاهر أبو فاشا هو ديوان (صدق الشباب)، وكان حينها في مرحلة الشباب، ثم بعد ذلك ترك محافظة دمياط، وسافر إلى القاهرة، ليحيا حياته الأدبية، ويحقق آماله وطموحاته، التي سعى لأجلها منذ صغره.

التحق بالأزهر الشريف، وهناك التقى بكبار الكُتاب والأدباء، مثل حافظ إبراهيم ولطفي باشا السيد، لكنه لم يلبث عاماً حتى تم فصله من المعهد بعد تظاهره في حرم المعهد لإقامة حفل تأبين للشاعر (أحمد شوقي). ولكن تغلب على يأسه وظل يكتب شكواه إلى المسؤولين، حتى إنه كان ينظم شعراً يتحدث فيه عن الظلم الذي طاله، وبالفعل انتصر لنفسه وطموحه وتعليمه وتمّ إلغاء قرار فصله من المعهد، وعاد مرة أخرى.

من منّا لايتذكر قصص (ألف ليلة وليلة)، بصوت الفنانة زوزو نبيل، والتي ترددت على مسامعنا وسكنت وجداننا حتى الآن. وما لا يعرفه الكثير، أن طاهر أبو فاشا هو مؤلف حكايات (ألف ليلة وليلة) التي تربى عليها أجيال لعقود طويلة، واستطاع أن يحول كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى مسلسل إذاعي واستخلص منه الحكايات المدهشة، والذي ظل يذكره كلَ مستمعي الإذاعة داخل مصر وخارجها.

فقد ألف طاهر أبو فاشا، من حكايات ألف ليلة وليلة (٨٠٠) حلقة للإذاعة المصرية، وأكثر من (٢٠٠) عمل فني، على مدار (٢٦) عاماً، والتي تعتبر علامة وبصمة في تاريخه الأدبي، خاصة أنها مازلنا حتى في القرن العشرين نستمع إليها، والتي تنبعث




أحمد شوقي


لطفي السيد


حافظ إبراهيم

منها رائحة التراث ومصر القديمة وحكاياتها الممتعة.

شدت أم كلثوم بقصائده وكلماته في فيلم رابعة العدوية، واستطاع أبو فاشا أن يتفوق على كتّاب جيله وعلى نفسه في قصائد رابعة، التي أكد فيها أنه يربط الواقع بالخيال بحركة الزمان، وكأنه تأرجح بين وحي ثقافته التي حملها منذ صغره وشبّ عليها، ممزوجة بتمرده وثورته. وقد كتب الكثير من كتاب عصره القصائد الدينية، لكن لم يستطع أحد أن يقدم معالجة روحية رفيعة مثله، من خلال مقامات التصوف العليا، التي لا يستطيع أن يصل إليها المريدون إلا بعد عبور الكثير من الجسور والثقافة والمجاهدة النفسية داخل دائرة ومتاهات الروح.

وكان طاهر أبو فاشا يرى الجانب الروحي للطبيعة الانسيابية العليا، وهو ما جعل ملحمة (رابعة العدوية) خالدة وعظيمة تشدو بها الألسنة حتى وقتنا هذا.

ومن أشهر قصائد طاهر أبو فاشا قصيدة (راهب الليل) التي تشعرك بالأسى بمجرد سماعها، فلها رنين خاص تموج بالحياة فيها الأعاصير القوية، والتي ظل اسمها ملازماً لاسم شاعرنا. إلى جانب ذلك؛ أبدع طاهر أبو فاشا في توثيق الكثير من الكتب، فقد وثق كتاب (هز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف)، وهي وثيقة تاريخية عن عصور الاحتلال، وقدم مجموعة كبيرة من الأغاني، منها (نشيد الجيش)، و(نشيد الطيران)، وغنتهما أم كلثوم. وبرع في توثيق أدب الرحلات، حيث سجل رحلته إلى أمريكا في كتابه (ما وراء تمثال الحرية)، والذي يتضمن اختلاف الثقافات بين العرب والغرب.

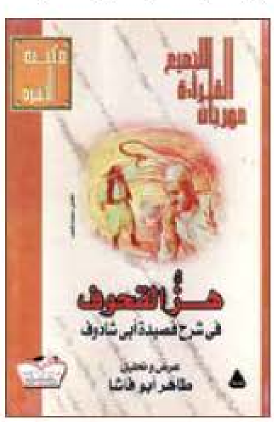
ومن أشهر الدواوين الشعرية لطاهر أبو فاشا: (صوت الشباب- القيثارة السماوية- الأشواك- الليالي- دموع لا تجف)، فضلاً عن كثير من القصائد التي يضمها ديوان واحد. ولم ينسَ طاهر أبو فاشا حال المبدعين من عصره، فكتب عنهم من خلال (الذين أدركتهم حرفة الأدب)، وكثير من الدواوين الأخرى، منها: (العشق الإلهي، وبناء السد العالي)، والكثير من الأعمال الإذاعية. وقد نال ديوانه (دموع لا تجف) الذي رثى به زوجته نازلي بعد وفاتها، شهرة واسعة واستحسان الكثيرين.

توفي أبو فاشا في (١٢ مايو ١٩٨٩) وكان قد حظي بالكثير من التقدير، إذ حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام (١٩٨٨) والتي رشحته لها جامعة الزقازيق وجمعية الأدباء والكتاب.

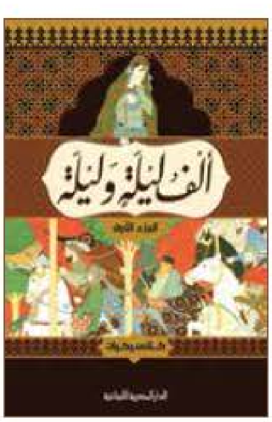
قدم نحو (٨٠٠) حلقة إذاعية من المسلسل وأكثر من (٢٠٠) عمل فني وأدبي

لايزال مسلسلا (ألف ليلة وليلة) و(شهرزاد وشهريار) يسكنان وجدان المستمع العربي


طاهر أبو فاشا







المرض الإفرنجي والداء البلدي

عالية ممدوح وروايتها (التانكي)



د. حاتم الصكر

تفتح الرسامة المتخفية في باريس عينيها لترى البياض المحيط بها في المستشفى، تدرك أنها مريضة فتأتي إليها وجوه بعيدة من وطنها طالعة من بياض الغيوم الآتية من وراء النافذة. تلك خاتمة تليق بالتقديم في رواية الكاتبة العراقية عالية ممدوح (التانكي). وبين حيرتين في بلدها والمهجر: بغداد وباريس، تلخص خيبتها بقولها إن أعضاءنا تصل نهاية الخدمة، لكنها لا تعرف أيهما أسرع: المرض الإفرنجي، أم الداء البلدي؟

هما مدينتان تنهضان بعبء السرد: شخوصه وأحداثه ومصائره، بل في تقنياته التي تمثل استمراراً تصاعدياً أو عودة تراجعية للماضي واستذكاره، وانتظام الثيمات التي تتعهدها الرواية: الحب والسياسة والحنين والفن، ومصائر الشخصيات ونهايات أحلامهم وخراب مدنهم.. تبدلات مواقع الرواة العليمين المشاركين في الحدث والمتناوبين على المهمة السردية، وإنجاز برنامج الرواية وخطابها وتشكلات عناصرها.. تلك إمكانات التحليل، الذي يلي القراءة النقدية للرواية الأخيرة للكاتبة العراقية المغتربة في باريس عالية ممدوح (التانكي) دار المتوسط (٢٠١٩). بعد مجموعتين قصصيتين وثماني روايات.

الجديد في عمل عالية ممدوح قيامها بتشظية مقصودة للسرد، عبر ترتيب أحداثه من دون تتابع خطّي، يبدأ من نقطة وينتهي عند خاتمة عامة. هنا لن نجد ما يمكن التعلق به كخيط للسرد. لقد جمعت الكاتبة أسرة في ما يشبه الألبوم المصور، ووضعت لكل منهم حصة في السرد، بينما تتجه الرواية لمعضلة اختفاء البنت (عفاف) التي هاجرت من العراق إلى فرنسا، وهي في الثالثة والعشرين عام (١٩٧٩)، بعد إكمال دراستها للرسم في أكاديمية الفنون الجميلة..

قد تبدو الرواية في أحد مستويات قراءتها ذات طابع بوليسي، فالفتاة ترد في أجزاء العمل الأولى كغائبة يستدعين أفراد الأسرة بتأمل مصيرها وما جرى لها. هنا تنشطر الرواية إلى شطرين: يعين الاسترجاع على معرفة ماضي البنت والمكان والأسرة.

وتتأرجح الأحداث ذهاباً وإياباً حتى تنتهي لتسلم نفسها لعفاف ذاتها، وهي تروي قصة علاقتها بكيوم فيليب، الذي تروي عنه وتسرد ما آلت إليه، وكأنها مقابلة مقصودة من الكاتبة بين عالمين، وشخصيتين، ومدينتين: وهي خلاصة موضوع الصلة بين الشرق والغرب. عفاف مدججة بصورة الوطن الغابرة، وبغداد المترفة ومواطنيها المنتمين لطبقة مثقفة تمتلك الحرية والوعي والإحساس بالفن والجمال. وتضع عالية ممدوح أزمات الوطن من الملكية فالثورات التحررية حتى الاحتلال الأمريكي من وجهة نظر العائلة التي نتعرف إليها منذ الصفحة الأولى. كما تُجري الكاتبة تماهياً بين سرد الشخصيات عما يحدث، وسرد الرواية بمتنها وبنيتها.

لكن (التانكي) ليست مانفستو أو ريبورتاجاً عن الحرب وتداعياتها، والدكتاتورية التي سبقتها وتسببت في قيامها، بل تمرّ بموضوعها بخفّة وشاعرية. تتفرق التعليقات والأحداث على ألسنة الشخصيات. هنا يجب التنبيه إلى أن العمل غير التقليدي والمختلف عن السرد الخطي المعمل ستجد له الكاتبة تصنيفاً جديداً للشخصيات، فكما أنها خلخلت النمو التدريجي المتصاعد للأحداث، وكما أوكلت السرد لأكثر من شخصية، ستقوم بخلخلة الأدوار ذاتها. فثمة شخصيات من خارج ألبوم الأسرة وسلالتها، لكنّ لهم حضوراً في صنع الأحداث، وتوجيه الواقعات وأفعال السرد صوب نهاياتها.

نستشهد هنا بالمعماري المعروف معاذ الآلوسي، ومشروعه المعماري في بناء مكعبه السكني الذي يجذب عفاف، ويجعلها تدرس العمارة عامين معه، قبل أن تتحول لدراسة الفن التشكيلي، وترصد ما تسميه غيرته وضيقه عند سماعه خبر سفرها. وثمة النحات يونس الهادي الحبيب البغدادي، الذي لا ينجح في كسب قلب عفاف، ويدع لذاكرته أن تستعيد لقاءاتهما في الأكاديمية وخارجها، دون مصير مشترك، لذا ستعدل عفاف خط سيره باختيارها الهجرة أو السفر كما تردد الأسرة، متحاشية تلك المفردة التي تعادل في الذاكرة العراقية المنفى أو الابتعاد التام غير المبرر، والمتهم ربما بهجران الوطن ومشاكله. فهنا سبعة فصول متفاوتة الطول، تضم أجزاء معنونة، والملاحظ اكتظاظ الرواية بالعناوين، يضاف إليها عناوين

الفصول السبعة، التي يخلو فصلها الثاني من العنوان. فيما تبدأ الرواية فصلها الأول بعنوان (كلاكيت أول مرة) وتنتهي بفصلها السابع المعنون (كلاكيت آخر مرة). والعنونة هنا ليست استضافة أو تناصاً مع تقنية سينمائية تحيل لتسجيل الحدث أو المشهد، وإنما هي محاولة من الكاتبة لتخفيف وقع الأحداث وجسامتها، فهي توجه القارئ ليتسلم تصويراً ضمه الألبوم وعززت شفافيته تأويلات الرسوم والمنحوتات واللمسات المعمارية..

أسرة عفاف، تتبادل السرد كما تتبادل واقعة الموت أو الاختفاء والانتحار والإدمان والجنون، مع أن الطبيب الذي يعالج عفاف هو من يتجه إليه السرد بالمعلومات التي تتجمع كقطع ممزقة، على القارئ أن يتحدى معرفته وقراءته ليلملم أجزاءها.. كما ترافق إيقاع تمزق الأسرة أحداث موازية تصنع إيقاعاً عاماً مميزاً للرواية.

وهنا نتفحص المكان لنرى ما أسندت له الكاتبة التي يظهر بجلاء مزجها الناجح والمتقن بين الحاضر والماضي، وكذلك مستقبل واقعة اختفاء عفاف.. وما بين الكيان الفضائي للمكانين: شارع التانكي، وهو خزان المياه الكبير في حي الصليخ، أو في مدينة الأعظمية المتميزة برفاهية سكانها وموقعها القريب من مجرى نهر دجلة. وباريس التي تشهد مرائيها وشواخصها صعود عفاف ثم هبوطها يائسة في مصحة..

والمكان هنا لا يقف مجرداً عن دلالات ما مرت به من أحداث. الآباء اليسوعيون الذين أسسوا كلية بغداد، ثم طردوا عام (١٩٦٩) بعد تولي أحمد حسن البكر السلطة. وهنا نتعرف إلى عائلات وشخصيات من طبقة عُليا في المجتمع، لهم إسهام في صنع السياسات منذ مطلع القرن. والمدهش أن الكاتبة تعرض ذلك كله دون أن تشعرنا بأن الرواية تتفرع منشغلةً بالجانب التاريخي للمكان، ولا بجغرافيته التي عكست إيقاعها على أمزجة عائلة أيوب آل، التي تلهث طوال الرواية لتقديم نفسها للقارئ، مورطة إياه في مشكلاتها ومصائر أفرادها المحيرة. حتى لنسأل مع أحد الشخصيات: لماذا اختفت عفاف؟ ومتى ستعود؟ لكن الأسئلة الأهم تأتي ببساطة وتلقائية، يساعد على صياغتها هدوء تيار الحكي، دون هيجانات لغوية أو عاطفية، حتى حين يكون الأمر يقتضي ذلك أو نتوقعه. فالحرب التي تتحدث عنها الرواية في سياق سرد شخصياتها، تأتي بتركتها من القنابل، التي سقطت على بغداد ليلتها، وما جرى عام (٢٠٠٣) وبالقول إن رائحة الحرب موجودة تحت الثياب. وثمة العادات الاجتماعية في مدينة مختلطة الأجناس والأصول كبغداد، وحركة التاريخ، وكأن الكاتبة مثلت بهذا لما جرى للعراق ذاته، وبغداد بشكل خاص.

هكذا ستجد عفاف نفسها وحيدة بعيداً عن بغداد. لكن الأزمة تتمحور في وصف عفاف، بأنها لم تكن سعيدة في المنفى، ولم تحنق على بلدها؛ فكانت (وحيدة في المكانين)،

تعني بذلك فقدان هويتها بالسفر، وعناءها في الوطن. وهي مشكلة المهاجرين، ومنهم الكاتبة ذاتها التي أعطتها هجرتها الباريسية قدرة خاصة على تقليب المشكلة من وجوه عدة، لا بد من بيان أهمها، وهو صداقتها بالفرنسي كيوم فيليب. إنها تقول عنه عند لقائهما خلال معرضها الأول في الغربة: إنها إذ تلتقي به تكف عن مخاطبة ومناداة بلدها، لكنها تعود في صحوة عاطفية لترى حقيقة هذا الحب المأزوم بفارق اللغة والوطن. في تداعيات عفاف بعد دخولها المستشفى، تصف كيوم فيليب بأنه: (غريم بلدي فيَّ.. كنا أكثر من اثنين.. فلا يمكن أن نكتب اسم بلدينا دون أن يضحي أحدنا بخياله وبلغته..) وهذا كافٍ لوضع العلاقة في إمكان الخسارة والانهيار. وهذا ما حصل. فكأن الشرق والغرب لا يلتقيان كما في الأمثولة المتداولة.

لقد غدا المكان ذا وجود محسوس بفعل دقة التفاصيل، التي قدمتها عالية ممدوح، ولتلاحم الزمان ووقائعه بالمكان وتفاصيله كي يظللا بفضاءيهما شخصيات العمل الذين ينسجون رؤاهم بحرية وبابتكار ممتع في طريقة السرد. هنا تصنع الكاتبة عالماً متشابكاً يتسع لتكون الأسرة دالاً على الوطن. والرواية محفلاً لمصائر كأنها تقاضي بعضها وتفتك بها. ويظل الجديد في الرواية بجانب موضوعها، تلك الوسيلة التي أعانت الكاتبة على جرأة المعالجة والتقديم في محفل فني مماثل، حيث الخبرة الجمالية باللوحات والعرض المكثف للتاريخ وجغرافية المكان، وقبل ذلك كله تصادم المصائر في صراع الشرق والغرب، الوطن والمهجر، أو بتلخيص بليغ: المرض الإفرنجي والداء البلدي.

> **تقوم الروائية بتشظية مقصودة للسرد عبر أحداث من دون تتابع خطي أو خيط سردي متصل**

> **لقد جمعت الرواية العائلة في ما يشبه الألبوم المصور وانطلقت في روايتها نحو معضلة اختفاء (عفاف)**

> **رواية (التانكي) ليست بياناً أو استطلاعاً عن الحرب وتداعياتها بل هي خلاصة تصادم المصائر في صراع الشرق والغرب**

منصورة عزالدين ومحاولة استعادية لـ(شهرزاد)

رواية (جبل الزمرد)

الحكاية الناقصة من ألف ليلة وليلة

بهذا العنوان الذي يحيل إلى (ألف ليلة وليلة) وإلى فنون القول الشهرزادية، تدفع الروائية المصرية منصورة عزالدين بقارئها نحو عالم الحكاية الخيالية العجيبة القارّة في الوجدان الجمعي عبر شخوصها ورموزها ومتخيلها السردي، فضلاً عن نظامها البنائي الناهض على الحكاية الإطارية، وما يتفرّع عنها من حكايات شائقة ترتبط بالواقع المعيش وحيوات الشخوص، لتعود وتترابط في كلّ واحد بما يشبه الشجرة وأغصانها المورقة المزهرة.



عزت عمر

(جبل الزمرد) إذاً، رواية تفترض أن ثمّة حكاية ناقصة من حكايات الليالي، فعملت الروائية على كتابتها وتقديمها للقارئ. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن الروائي السوري هاني الراهب كتب رواية أسماها (ألف ليلة وليلتان) ١٩٧٧، فأضاف إلى الليالي حكاية جديدة، وبدوره كتب واسيني الأعرج روايته (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، ولعل الأديب الألماني (غوته) (١٧٤٩- ١٨٣٣٢) كان أوّل من طرح هذه الفكرة في روايته: (الليلة الثانية بعد الألف)، فضلاً عن عدد كبير من الروايات والمسرحيات التي تناصت مع الليالي بأساليب وتسميات مختلفة، ولكنّ منصورة عزالدين هنا تتماهى بشهرزاد التي باتت رمزاً عالمياً لخلاص المرأة من ربقة اضطهاد الذكورة المتمثّلة بشهريار، وذلك من خلال سرد الحكايات التي أنقذتها هي وبنات جنسها.

مع افتراض الحكاية الناقصة، فإن هذا يعني بالضرورة التناص الأسلوبي والاشتغال على الخيال، بما في ذلك اختيار أسماء بعض الشخصيات والأماكن من الليالي، سعياً لبناء عالم افتراضي يوازي الواقع المعيش من قبل (بستان البحر) الشخصية النسائية والساردة المتماهية بمرويها، التي تقدّم نفسها كشهرزاد ومنصورة في آن: اسمي بستان، من يعرفونني جيداً، وهم قلّة، يسمونني (كاهنة الأبيض والأسود!)، ووفق هذا الاعتبار بقلّة من يعرفها، فإنها ستعرف نفسها بقارئها وتحكي حكايتها كما لو أنها عرّافة، نظراً إلى أن الكاهنة في عرف ذلك الزمان تعرف خباياه وما ظهر منها وما بطن حتّى لو كان الحدث بعد قرون، ولكنها بدلاً من أن تروي ليلتها شفاهة ستكتبها، وهذا يعني بالضرورة وعي منصورة الروائيّة



المعاصرة التي تمتاز بلغة عصرية تتباين ولغة الليالي، أو فلنقل لغة مثقفة تحمل في طياتها الكثير من الدلالات التي تنفتح على الواقع المعيش بتلميحات ذكية، لا سيّما أنّ القاهرة في (٢٠١١) تختلف عمّا قبلها، فهي تستعد الآن لخوض غمار حياتها الجديدة بنكهة شبابية ملوّنة بأعلام وأحلام في أن تستعيد مصر ألقها الذي كان، كاستجابة طبيعية للمتغيرات العالمية؛ كالثورة الرقمية واقتصاد المعرفة واستثمار الطاقات الشبابية المؤهلة لإدارة شؤون البلاد.

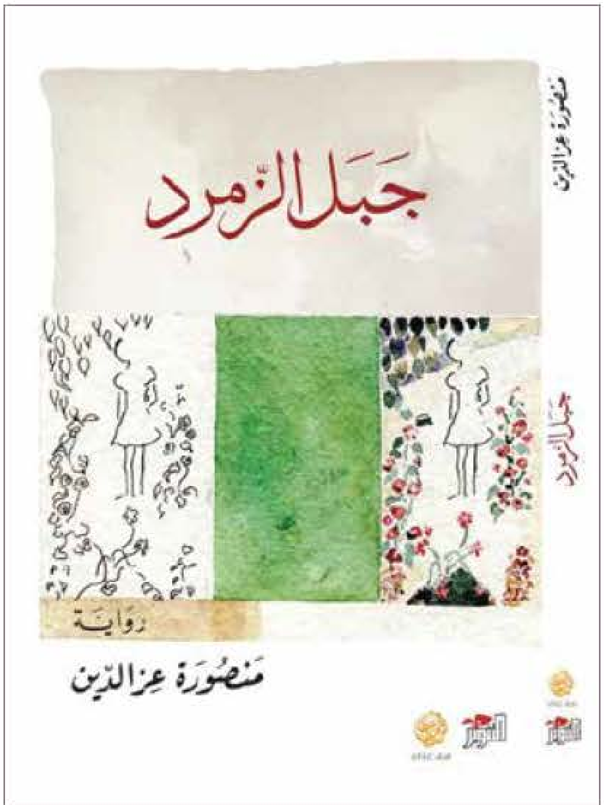
ولكنْ ما علاقة كلّ هذا بعوالم السحر والجنّ والعفاريت؟ وبنظام التفكير الطفولي العاطفي الرومانسي الذي قدّمته (ألف ليلة وليلة)؟ وهل يتوازى العالم الافتراضي الذي تسعى لخلقه وتقديمه لقرائها؟

لا بدّ من الإشارة أولاً إلى أن رواية ما بعد الحداثة عالمياً جمعت بين النقيضين، ولعلّ ذهاب الروائيين العرب إليها لكونها نقلة سردية جديدة لاقت إقبالاً منقطع النظير مع (هاري بوتر)، و(شيفرة دافنشي) وما شابههما من تجارب غزت المخيلة البشرية فأغوت كتابنا على استلهام الخيال ذاته من موروثنا السردي خاصة (الليالي) باعتبارها نموذجاً للفانتازيا السردية التي أدهشت العالم حين تمت ترجمتها.

(بين زمانين عالم قديم ينهار)، وقد رأينا أن هذه العبارة المفتاحية التي أوردتها الروائية، بينما كانت ترقب مجريات الأحداث من شرفة منزلها بحي الزمالك، قد تشير إلى مقاصدها الروائية عن طريق استعادة شهرزاد بغرض التمثّل والاعتبار، بدليل اعتمادها مأثور افتتاحيات شهرزاد: حكاية لو كتبت بالإبر على مآقي البصر، لكانت عبرة لمن يعتبر.

ونعتقد أن مثل هذه المقتبسات تأتي بها لغرض وحيد هو إيهام قارئها بأن حكاياتها ترتبط بذلك الزمان الموغل في القدم، وليس بالزمان الجديد الذي فجّرته أحداث يناير (٢٠١١) في القاهرة.

وبهذا فإن (بستان البحر) سوف تسعى في مستهل حكاياتها للإخبار عن نفسها بدءاً من طفولتها بشيراز في ستينيات القرن العشرين، واستقرارها الحالي في القاهرة، وهذا يعني أنها في العقد الخامس من العمر، وهو عقد الاكتمال والنضج المعرفي، فضلاً عن العناية التربوية والتثقيفية من قبل أبيها العرّاف، بما مكّنها من التعبير عن أفكارها للوصول إلى قارئها الافتراضي ودفعه للاستغراق في عالمها السحري الملائم لوضعها الحالي ككاهنة، والكهانة مهنة قد تعود إلى زمان (الشامان) الذي يدّعي المعرفة بعلم الغيب، ولكن في القرن العشرين، قرن المعرفة والتقدّم العلمي، وقد يعني هذا بالضرورة ديمومة حضور ذلك الزمان وسيلانه إلى زماننا وتموضعه فيه، ولعل ديفيد هارفي كان محقّاً عندما أشار إلى هذه المفارقة الساخرة بوجود



غلاف الرواية

رواية تفترض أن ثمة حكايات ناقصة في ألف ليلة وليلة وتحاول استكمالها

أحداث الرواية موزعة على زمنين متخيلين أولهما زمن الكتابة في القاهرة وثانيهما خرافي ينطلق من (الليالي)

بناء النص السردي قام على التناص الأسلوبي والاشتغال على الخيال


واسيني الأعرج


جوته


هفي الراهب

العرّافين حول الرئيس الأمريكي ريغان في كتابه (حالة ما بعد الحداثة).

تحيلنا الساردة (بستان البحر) إلى فضاء شاسع يتسع لأماكن واقعية وأخرى خرافية مستمدة من (الليالي)، وذلك من مثل القاهرة، نيويورك، فيينا ومدينة الشمس، فضلاً عما هو مستقر في الذاكرة عن (سمرقند) والشاعر المتصوّف عمر الخيّام ومجموعة من الجبال الخرافية من مثل (قاف)، (المغناطيس)، (النحاس)، و(الديلم) الحاضرة في الذاكرة الاسلامية وبخاصة جبل (آلموت) وقلعة الإرهاب وصاحبها.

وما هذه القصدية من امتداد الفضاء الروائي إلاّ تهيئة القارئ للدخول في مغامرة العجيب والخارج عن المألوف، بدءاً من العناوين والمجتزآت النصّية الممهّدة.

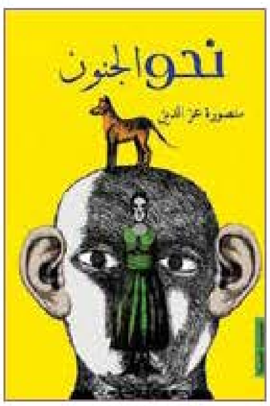
وفي هذا الصدد يصعب تقديم ملخص وافٍ لأحداث الرواية الموزعة على زمانين متخيلين: أولهما زمان الكتابة في القاهرة التي تتهيأ الآن للعبور إلى حياة جديدة، بما فيه الكشف عن ذاكرة الساردة بدءاً من الطفولة المشبعة بالثقافة الصوفية ورموزها ووضع بعض أقوالهم كمرتكزات حِكَميّة في سياق السرد السيري المعيش لبستان البحر، وذلك من مثل عبارة فريدالدين العطّار (محال أن أنال صحبتك، لهذا أصاحب غبار طريقك)! أو بما عبّر عنه والدها بقوله (نحن غرباء أبديون)، فضلاً عن ذكر رموز صوفية مشهورة من مثل جلال الدين الرومي وعمر الخيام وسواهما :أحدس أني مَن سوف يصاحب غبار الطريق وأنّ حياتي برمتها ستصبح على الطريق المستحيل إلى وطن يسكن الكلمات. تبعاً لنبوءة والدها.

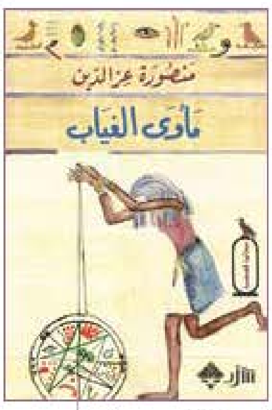
ثانيهما، زمان خرافي ينطلق من الليالي لاستكمال الحكاية الناقصة كمبرر للدخول فيه، من خلال نقلة فنية ذكية كتشويق أوّلي يدفع القارئ لتقبّل فكرة الانتقال والغرق في مياه حكاية (جبل الزمرّد) التي غفل رواة الليالي عن ذكرها، أو ربّما امتثالاً (لسكينة روح الأميرة زمردة ابنة ياقوت ملك الجبال والأحجار الكريمة المقيم في جبل قاف)، متتبعة أسلوب شهرزاد في الحكاية الإطاريّة، بدءاً من الإخبار عن الأميرة (زمردة) والتوسّع البحثي عن أسباب اختفاء حكايتهامن الليالي، لكن هذه الحكاية ظلّت محفوظة من قبل شتات سبعة يقيمون في سبعة جبال، وكلّ يوصلها لمن سيأتي بعده إلى أن وصلت (بستان البحر) التي ستعمل على كتابتها ونشرها لجمهور قرّائها، باعتبارها آخر سلالة الكهنة العرّافين الذين ما عادت أسرارهم ذات أهمية في عالم المعرفة والشفافية الذي أحدثته الثورة الرقمية، بمعنى أن زمان (الشامان) وأسراره قد انتهى مع محركات البحث العملاقة وتفاعل الثقافات عبر وسائل التواصل الاجتماعي والترجمة الفورية وغيرها.

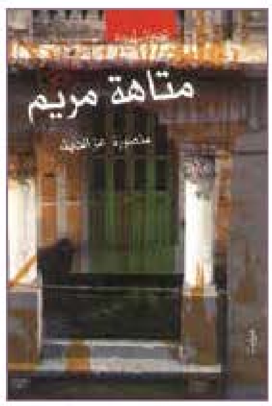
(جبل الزمرّد) رواية اجتمع فيها الإبداع المعزز بثقافة الباحث الدؤوب على تقديم عالم افتراضي يتّصل بالواقع من جهة وينفصل عنه في الآن نفسه بأسلوب شائق ممتع، علماً أنها كانت قد فازت بجائزة أفضل كتاب عربي في الدورة الثانية والثلاثين لمعرض الشارقة الدولي للكتاب.



منصورة عز الدين







من كتبها

الفضاء الروائي شاسع ويتسع لأماكن واقعية وأخرى مستمدة من (الليالي)

كتّاب كثر استعادوا حكايات (الليالي) ومنهم هاني الراهب وواسيني الأعرج وجوته



سلوى عباس

التجريب والكتابة الروائية الجديدة

يظن بعض كتابنا أن التجريب هو في استعارة أشكال غريبة، أو في إحداث الدهشة أو إثارة التشويق، وكأنما هي الأساس، بينما هي وسيلة الكاتب إلى استدراج القارئ إلى مغامرة ربما كان في غنى عنها.. والتجريب وحده لا يكفي، فقد يتحول إلى لعب جميل، أو نوع من الترفيه الروائي، وقد يفرضه استعصاء أو ممانعة، ما يؤدي إلى خلخلة بعض المفاهيم والأشكال المتعارف عليها، بشرط أن يكون النتاج الأدبي بمستوى المشكلات والإشكالات التي يواجهها، وليس خارجها. كما أن الأفكار كثيرة، متنوعة ومتعارضة، وهذا ما يجعلنا نرى نتاجات أدبية يغلب عليها طابع التجريب فتتعدد التقنيات، ويأتي كل عمل بتقنيات وأدوات جديدة ومختلفة، وهذا ما نلمسه لدى الكثير من كتابنا، الذين يعيشون إحساساً دائماً يرافقهم كظلهم بعدم إقدامهم على التفكير بكتاب، إذا لم يكن لديهم جديد يقدمونه على صعيد التقنيات، ويبقون أسرى أسئلة متعددة تلح عليهم بأي زمن روائي سيكتبون، وأي موضوع سيتناولون، وكيف سيكون المكان.

هذه الأسئلة هي أساسية بالنسبة إلى الكاتب الذي يحافظ على مصداقيته أمام قارئه، فهناك كتّاب لا يستطيعون البدء برواية، إذا لم يحسموها ذهنياً باعتمادهم محاولات تجريب أولية، ولو أن الصراع الموجود في العالم اليوم حول الرواية، هو الذي سيضيف إلى التقنيات، وليس من سيكتب حكاية جميلة، لأن الحكايات موجودة في كل مكان، ويبقى السؤال حاضراً كيف يضمن الكاتب هذه الحكاية بسياقها الروائي، وكيف يقدم شخصياتها، خاصة وأن هناك الكثير من النصوص التي تحتفظ بطزاجتها وحيويتها لزمن طويل، ربما لأنها لم تخض معركتها مع التاريخ بعد، فهناك معركة قائمة بين النص والتاريخ عبر الزمن، لكن ليس بالضرورة أن تنطبق هذه الفكرة على كل النصوص، فهناك حالة من اللعب من قبل الكاتب بالنص الذي هو أساس الإبداع، وليس من قانون يعتمده لكتابة روايته، فالكاتب المتمكن من أدواته كلما كتب رواية تتولد لديه أفكار جديدة وتقنيات أخرى مختلفة، ويمتلك هذه الخبرة التي يتكئ عليها في تقديم نصه، ثم يعود للخبرة التي اكتسبها في مجمل أعماله الروائية، لأنها تنقذه خلال تدوين الصفحات، مع أنه لا يكتفي بذلك، لأنه حسب شروط الإبداع، يبقى الكاتب مهموماً بفكرة البحث عن التقنيات.

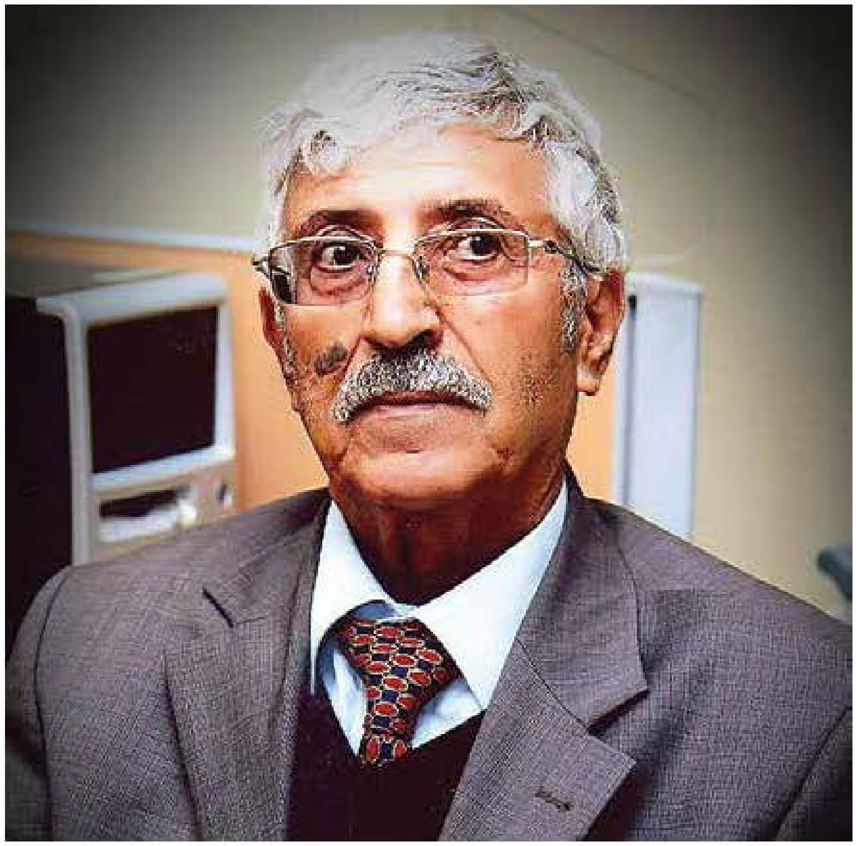
> **الحكايات والقصص موجودة في كل مكان وليس المهم من سيكتبها ولكن من سيجدد في ما يقدمه روائياً**

وحول هذه الفكرة يحضرني سؤال وجهته لإحدى الكاتبات، فيما إذا كانت تعتمد على التجريب لابتكار صور ودلالات جديدة تشحنها بطاقة إبداعية متجددة، أم أنها تعتمده لتقديم رؤى أخرى مختلفة عن السائد، فأجابتني أنها عندما تفكر بكتابة نص روائي أو قصصي، تحضر لديها الفكرة أولاً، لكن يبقى الأسلوب الذي تتناول عبره الفكرة هو ما يشغلها، إذ يهمها كثيراً الطريقة التي توصل بها أفكارها حتى تكون مختلفة بما تقدمه، كما تحاول أن تستنبط أسلوباً مختلفاً عن الآخرين.

من هنا نرى أن التجريب مغامرة شاقة، تحتاج من الكاتب إلى إخلاص وإيمان وقدرة في البحث عن أشكال جديدة، لا يمكن اقتحامها إلا بإدراكه لنفسه واستيعاب قضايا مجتمعه، دون إغفاله إيقاع العصر وتياراته. كذلك يكثر الحديث حول ما يدعى بالكتابة الروائية الجديدة، والتي يمثلها جيل الشباب (إذا اعتمدنا تصنيف الأجيال). والسؤال الذي يفرض نفسه: هل هي كتابة جديدة فعلاً (أي أنها إعادة صياغة للعالم برؤية مغايرة)؟ أم هي مجرد طفرة في عالم الرواية ليس لها وجود حقيقي؟ لكن المتابع لهذه الكتابة التي تعددت منابرها هذه الأيام، يرى أنها ليست جديدة ولا بطفرة، وإنما محاولات مستمرة لفعل شيء ما، إنها بدايات قد تفشل وقد تنتج أعمالاً ممتازة، فمنهم من هم مؤهلون ويعملون بجد.

أما الحديث عن إعادة صياغة العالم برؤية مغايرة، فمن المبكر الحديث فيها، وهذه الانقلابات الجذرية ليست إلا مزاعم يرفعها كل جيل جديد، كحالة من إثبات مشروعية وجوده بشكل متميز على الساحة الأدبية، بالرغم من أن فكرة الأجيال ليست مقنعة كثيراً، فهناك روايات مضى عليها عشرات السنين ومازالت تُقرأ حتى الآن، وإذا دققنا فيها نرى أنها لم تكتب بهدف إعادة تنظيم العالم وتركيبه من جديد، وإنما بهدف الكتابة عن الحياة والمجتمع والناس كما هم تماماً، وربما افتقادنا النقد الحقيقي يترك المجال مفتوحاً لابتداع تنظيرات جديدة، وهناك من الأدباء الرواد من يؤكد هذه الحالة، إذ يرون أن الساحة الروائية تعاني فراغاً، وأن الروائيين الشباب لم يجدوا مكانهم حتى الآن، ويعزون الأسباب إلى أنهم لم يأخذوا فرصتهم في النشر، مع أن الجيل القديم لم يبخل عليهم بالفرص ولم يكن حجر عثرة أمامهم، ومشكلتهم هي مع أبناء جيلهم، فالتنافس الأعمى يسيء إليهم وإلى نتاجهم، لأن بعضهم مغرم بأن يكون الأهم والأول والفريد من نوعه في عالم الرواية، فيؤدي دور المُنظر والرائد برغم حداثة تجربتهم، وينسون أن عالم الرواية يتسع للكثيرين، ومن المجحف اختزاله بواحد أو اثنين.. وما أنتج في مجال الرواية لم يشكّل اختراقاً لتجارب الستينيات والسبعينيات، ولا أعطت نكهة خاصة لفكر هذا الجيل وعلاقته مع الأشياء.

الكتابة الآن تقيَم على قدر معرفة الحياة والعلاقة معها، لذلك لم تعد الأفكار هي الثابتة، والخبرة هي التي تحكم العمل الأدبي أياً كان، وإن أسئلة الوجود والذات هي التي تحكم النص الروائي. وحسب ما نقرأ من تصريحات لروائيين رواد عن رأيهم بالأصوات الشابة، فغالبيتهم يؤكدون أنهم يكفّنون أي نص جديد يقرؤونه بغض النظر عن عمر كاتبه، لأن الفن الجميل من وجهة نظرهم يفعل فعله بالروح، وهم بدورهم يسلمون أرواحهم بحرية للفن الجميل، ولتذهب إلى الجحيم مسألة صراع الأجيال وصراع الآباء والأبناء، فإذا لم يخرج الكاتب أو الكاتبة إلى هذا الأفق الرحب، فإن الغرور سيكون مقتلاً للأصوات الجديدة، سواء بالمقابلات الصحافية أو التلفزيونية أو الجوائز أو الشهرة.



عاشق صنعاء وسادنها

عبدالعزيز المقالح

رؤيا جديدة من خلال الحلم



صالح لبريني

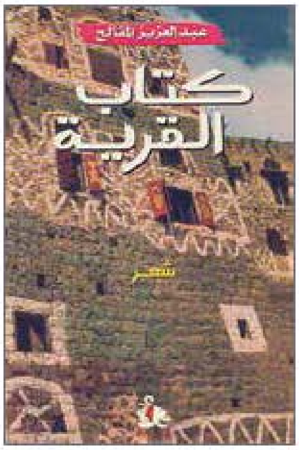
نادرون هم الشعراء الذين تقرأ لهم ويسكنون القلب والذاكرة، يؤثثون سماء الحياة بتجربتهم الشعرية، وفي هذه القلة والندرة تكمن جدارة إبداعهم، وإضافاتهم المتميزة للشعرية العربية. ومن بين هؤلاء شاعر اليمن بامتياز عبدالعزيز المقالح، الذي يشكل أيقونة الشعر اليمني، نظراً لما يتميّز به من عمق وأصالة، والمؤمن بأن الشعر رؤيا جديدة لعالم جديد، من خلال الحلم، ومما هو كائن، إلى ما ينبغي أن يكون ليس في عالم الواقع المادي فحسب، بل عالم الحلم نفسه.

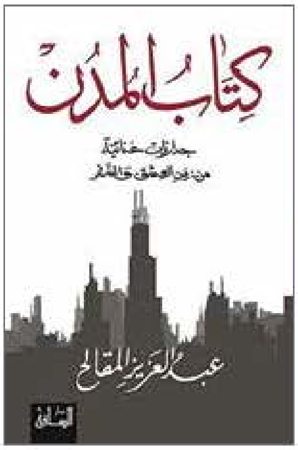
كما عبّر عنه في جواب عن سؤال للشاعر البردوني، مما يعكس أن الشاعر المقالح ينتصر لشعر نابع من الحلم كبؤرة جوهرية في خلق النص المحلوم به: المنبثق من المجهول ومن اللا وعي الباطني بلغة علم النفس، بل إنّه يولد لغة ثانية، أو أبجدية ثانية – بتعبير أدونيس– لا لقول الواقع، وإنما للإفصاح عمّا يخالج النفس من مشاعر وأحاسيس تفيض بمراودة الآتي، والاحتفاء بالحياة. وعليه فما ينبغي إشارته في هذه المحاولة، هو أن الشاعر يَعُدّ صنعاء كينونته ووجوده، ومن تاريخها العريق العتيق يستمد ديمومته، لذلك كان أول ديوان بعنوان (لا بد... من صنعاء) تجسيداً لهذا العشق الذي يكنُّه لهذه المدينة والذي لا يعادله حب آخر، وهو القائل فيها: (صنعاء وإن غفت على أحزانها/ حيناً وطال بها التبلد والخدر / سيثور في وجه الظلام صباحها/ حتماً ويغسل جلدها يوماً مطر) إنها صنعاء، صنعاء المستقبل، صنعاء الحلم والأمل، صنعاء المكان الذي سيعلن ولادته من رحم الظلام، حيث الصباح/ النور الضياء هوية الوطن، صنعاء التي تداري جروحها وأحزانها، لا بد يوماً من أن تتطهر بمطر التغيير، السلم والأمن واستعادة روح التجديد والإبداع. فالشاعر المقالح مسكون بهذه المدينة الحلم التي ظل مرتبطاً بها، رغم ما جرى ويجري من أحداث ونكسات، ومع ذلك فقد بات وفياً لها، لا يبرحها، باعتبارها هويته الشعرية والوجودية.

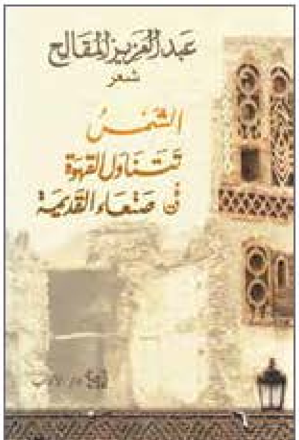
هذا الفضاء المديني الزاخر بإيحاءات ذات أبعاد تاريخية دينية وحضارية تشكّل في جوهرها، سيرة الذات الشاعرة، حيث المشترك جلي واضح بينها وبينه، لذلك نجده يسعى جاهداً إلى التعبير عن حبّه وعشقه بها عبْر عملية الحفر في الظلام وقرع الأجراس، حتى يأتي الخلاص المتمثل في الفجر كأنبل تعبير عن هذا الولع، واعتباراً لكون الشعر تعبيراً وجدانياً وروحياً يكتشف الأعماق الدفينة ولا يمكن اعتباره ثياباً بلاغية – على حد قول الشاعر– وإنّما هو هاجس وقلق وتبئير للحلم كبؤرة محورية لديه، ومن ثمّ اختار الشهادة كإحالة ضمنية على التضحية، من أجل أن يعمّ صنعاء الدالّة على الوطن/ اليمن، مفصحاً عن عجز الشعر أمام جلال الاستشهاد وعظمته، من أجل دحر الظلام ومعانقة النور. (تراجعي أيتها الكلمات/ تكسّري أيتها الأقلام/ أتشرف منك حرَ مات/ وهو ينازل الظلام/ ويحفظ الأطفال في عينيه يغمد الرايات)، فالمقالح شاعر القضايا الكبرى كالحرية والإنسان، والتحرر والحداثة في الفكر والانتصار للعقلانية، الأمر الذي يدفعنا إلى الإقرار

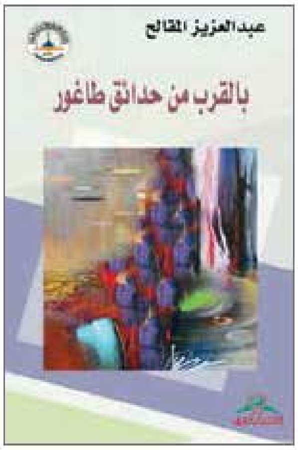
بأن تجربته الشعرية تؤسس لخطاب شعري مسكون بالمغايرة، نظراً لثقافته وخلفياته الفكرية والثقافية الثرية والمتشعبة، ما أعطى للشعرية العربية المعاصرة نفَساً جديدا وروحاً متمردة ومبتدعة لصوتها الإبدالي والإبداعي، ذلك أن النص الشعري الجديد يحمل في مكامنه طاقة ما من طاقة تركيب الكلام، يستحدث بها فعله الفني كمنبّه واخز- على حد قول عبدالسلام المسدي، وبرغم مسحة الحزن والقلق، الذي يشوب النسيج النصي والرغبة في تحطيم كل القيود، التي تسلب للإنسان جوهره وكينونته، فإنه يحتفي بهذا الإنسان أينما كان، إنسان ينتمي إلى الحضارة الإنسانية، ولعلّ الاحتفاء به تثبته أشعاره المكتنزة لرؤية شعرية ذات نكهة رسالية في الكثير منها يقول: (الرابضون وحدهم هناك/ عند الشمس في القمم/ سيصنعون – حين يرجعون- النهر والأمطار/ سيذبحون الجوع والألم/ فلتخرسي أيتها الأشعار)، فصانع الخصب والحياة، وقاتل الجوع والآلام لن يكون إلا مؤمناً بالحياة ومتشبثاً بالسامي والجليل، فالرغبة في التغيير والتحوّل بادية، في هذا المقول الشعري، نحو المستقبل الطافح بمعالم حياة جديدة، حياة الخصوبة والعطاء.

فالبعد الإنساني في تجربة الشاعر، لم تقتصر على فضاء مدينة صنعاء، بل يمكن اعتبار هذا الفضاء محفزاً على انفتاح التجربة على الموروث الديني، من خلال، استثمار قصة نوح بطريقة شعرية، تبرز أن الشاعر يمتلك تصوراً لمشروعه الشعري، إذ عمد إلى امتصاص هذه القصة وأضفى عليها طابعاً جمالياً أسهم في تثوير الخطاب الشعري، فنُوحٌ تم توظيفه كمنذر بما سيأتي من أحداث ووقائع، لكن قوم الشاعر لم يلتفتوا إليه، فوقع الأسوأ لهم من جراء الانغماس في التفاهات وتغييب صوته، الذي ضاع في الرياح يقول: (قلت لكم من قبل أن يثور ماء البحر/ قبل أن تعربد الأمواج/ وقبل أن يغيب وجه الأرض/ قلت ..الداء والعلاج/ لم تحفلوا../لم تسمعوا../ كنتم هناك في الغيوم الأبراج)، فالتوظيف الأمثل لنوح كقناع شعري بأّر الخطاب الشعري وشحنه بنفَس درامي زاد من شعرية التجربة لديه، وفتح أفقاً لكتابة شعرية تستقي وجودها من قدرة الشاعر على تحويل هذا الإرث المعرفي في صياغة هذا الخطاب، أضف إلى هذا المعطى مؤشراً آخر يتمثل في تجسير الحوار مع الثقافة الشعبية التي استلهم المقالح منها شخصية (سيف بن ذي يزن) التي قدمها في غير صورتها الحقيقية، صورة









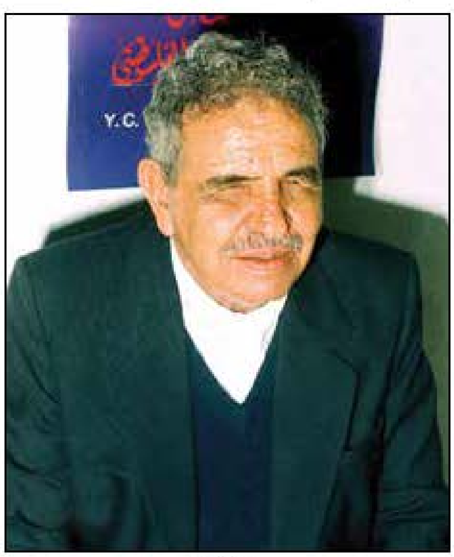
من دواوينه

عرف بأنه شاعر القضايا الكبرى للإنسان والتحرر والحداثة في الفكر والانتصار للشعر

أحدث تغيراً في الذائقة الشعرية بإضفاء النفَس السردي على خطابه الشعري



عبدالسلام المسدي



البردوني



منظر من صنعاء

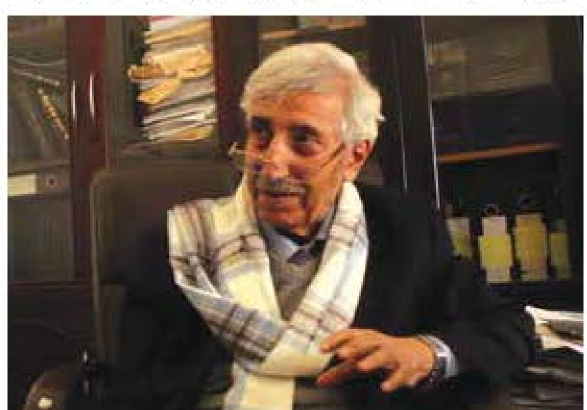
القوي والمنقذ والبطل الحامل مشعل التغيير، وإنما قدّمه في صورة انهزامية وبلغة مضمرة للسخرية يقول: (سفحنا عند ظل الدهر/ تحت قيودنا ألفا/ ونصف ألف/ من أعوامنا العجفا/ وأنت مشرّد/ وبلادنا تدعوك: / وا (سيفا) / أتستجدي لها في الغربة الأمطار؟/ أتحرث في الفضاء، تغالب الزمن الغريب/ تعاتب الأقدار؟) هكذا تتحول شخصية سيف بن ذي يزن إلى كائن صفته الاستجداء والتشرد والضياع. كما أن الشاعر استثمر كل الممكنات النصية من تاريخ(غرناطة) وشعر (ابن الريب/ أبو نواس) وغيرها لتطعيم التجربة بمرجعيات ممتدة في ذاكرة المجتمع والذاكرة الإنسانية.

كما أحدث الشاعر تغييراً في الذائقة الشعرية، من خلال إضفاء النَّفَس السردي على الخطاب الشعري، ما أكسبها شرعيتها ووجودها الفاعل في الحياة الأدبية من خلال قدراتها على خلق نسيج شعري وجمالي وفني جديد، ومتطور، يعكس مدى فاعلية الشاعر وقدرته على توالي حركة أحداثه وشخصياته وانتقالاتها مع تحولات القصيدة بلغة محمود جابر عباس، يقول الشاعر: (أين مكانك يا عمرو بين الرمم؟/ وأين الديار التي اخترتها موطنا لك قبل انهيار الجدار/ وقبل انفجار العرم؟/ وهل لك قبر على الأرض ؟ أم لفظتك الرمال/ لأنك خنت التراب/ وخنت الرجال/ أخذت نصيبك منها غداة الرحيل/ غداة شربت دموع الضحايا/ تسلمت أثمان كل نخيل/ أمازلت في كل يوم تمزق حلة/ وتلبس حلة/ وتشرب يا شهريار دماء الجراح/ فلا شهرزاد أطلت/ ولا عاد وجه الصباح)، فما نلحظه هو هيمنة الروح القصصية ذات البعد الدرامي، وفق تشكيل شعري يبرز الصراع القائم بين الحق والباطل، العدل والجور، الخير والشر، والغاية من هاته الثنائيات الضدية تقديم الشخصية بتجلياتها المفارقة، وتلك ميزة من مميزات الكتابة الشعرية عند الشاعر.

وجملة الأمر فالشاعر عبدالعزيز المقالح، استطاع نسج تجربته الشعرية على تصور عميق لوظيفة الشعر الكامنة في تحطيم الفروق بين الأجناس، وجعلها متلاحمة ومتداخلة فيما بينها مبرزة نسيجاً فريداً ومختلفاً، مجدّداً ومتجدداً لشعرية عربية منسجمة مع إبدالات الإبداع والواقع.

أعطى الشعرية العربية نفساً جديداً وروحاً واعية لصوتها الإبداعي

البعد الإنساني لديه لم يقتصر على فضاء مدينة صنعاء بل امتد نحو الموروث وتوظيفه



المقالح

طفولة الشعر.. وشعر الطفولة

الشاعر صلاح بوسريف

يعود للطفل الذي كان



عمر شبانة

في البدء كانت الطفولة..
في البدء كان الشعر
الطفولة والشاعرية.. صنوان لا ينفصلان..
الخيال والأحلام والسفر ورفض الواقع والتمرّد عليه، وراء كل جديد..

هي في جوهرها لون من ألوان الشاعريّة.. مثلما هي الشاعريّة تتمثّل في هذه العناصر كلّها، التي تجسّدها الطفولة كما نريد.

يشكل الزمن عنصراً أساسيّاً في رؤية الشعر إلى العالم، أعني الزمن بأبعاده التاريخية، الماضي والراهن والمستقبل. ومن بين أبعاد الزمن تبرز الطفولة، طفولة الإنسان عموماً، وطفولة المبدع خصوصاً، ثمّ طفولة الشاعر على نحو أكثر خصوصيّة.. فكيف ينظر الشاعر إلى طفولته؟ في جوهر هذه الطفولة، وفي تفاصيلها؟ وكيف تحضر طفولة الشاعر في قصيدته؟

ابتداءً، لا أتخيّل الشّعر، وصاحبه الشاعر، إلّا متشابهين مترابطين لا انفصام لهما.. وعليه: فأنا لا أتخيّل أحدهما إلّا في مرحلة الطّفولة (تشمل الذكر والأنثى) طفلاً مشاكساً، مشاغباً، سريع الملل، يبحث عن الجديد، المدهش، المختلف، المتمرّد، غير المألوف، والمفاجئ المقاتل، يقاتل شعريّاً بالطبع، إلخ.. فمن غير هذه المواصفات والسّمات، وسواها بالطبع ممّا يأتي، لا يكون الشاعر شاعراً/ مبدعاً، ولا يكون الشعر شعراً/ إبداعاً.

لي صديق شاعر وناقد، هو المغربيّ صلاح بوسريف، مولع بالتأمّل في الشعر، ماهيّته وكينونته ومكوّناته. يكتب تأمّلاته في الشعر بالعناية التي بها يكتب قصيدته. آخر ما قرأت له، أنّ الشعر هو ما كان (في البدء)، فالشعر خرق واختلاق.. لأنّ الوجود، هو في جوهره، فتق كبير، حدث في ظلمات كبيرة. ويمكنني أن أستأنف وأستطرد: في البدء كانت كلمة الشعر، بل كانت الكلمة للشعر.

> الشاعر يظل طفلاً مشاكساً مشاغباً يبحث عن الجديد المدهش والمختلف والمفاجئ

أقفز إلى القول إنّ ثمّة مقولتين أحبّهما، هما مقولتا: الشاعر/الطفل المقاتل في الشعر، والشاعر/ الطفل المقاتل بالشعر، وهما مقولتان مختلفتان بالطبع، وإن كانتا تتّصلان في نهاية الطريق. الشاعر الأوّل طفل مشاكس ومتمرّد، يقاتل في حقل الشعر، في ميدانه، بل ميادينه الكثر. ينتهي من لعبة شعرية ليدخل لعبة أشدّ شراسة وحداثة وجدّة.. لا يخشى التجديد والتجاوز والتغيير. وبالنسبة إليه، ينبغي ألّا تشبه قصيدة جديدة من قصائده بالقصيدة السابقة، شكلاً ومضموناً. يقاتل بروح طفل، لا يكلّ من المحاولة والتجريب للحصول على ما يريد، وقول ما يشاء، وكلّ ما يشاؤه في شعره هو الجديد.

الشاعر/ الطفل الثاني، هو هذا الذي يكتب ليقاتل بالشعر، معتقداً أنّ الشعر سلاح فعّال، في الحياة عموماً، كما في الحروب بأشكالها وصورها كلّها. وهو مثل كثيرين من الشعراء المناضلين، مقاتل عنيد، يحمل شعره ويجوب به ليحرّض ضد الظلم والظلام والاستغلال. يجمع ثروة من الشعر المقاتل، الفلسطينيّ والعربيّ والعالميّ.. يتشبع بروح هذا الشعر، ثمّ يأتي.. وبروح الطفل ووعي الطفولة يأتي الشاعر إلى قصيدته/ نصّه الجديد.

يعود الشاعر إلى طفولته، إلى ذكريات لا تنسى، يرى الطفل، ويرى أن لحظات الشقاء وحالاته هي الغالبة في هذه الطفولة.. هو الآن يعود ذلك الطفل الذي كان.. طفل الشارع والحارة والجبال والبساتين من جهة، وطفل المدرسة المتفوّق والمنبوذ من التلاميذ بسبب تفوّقه من جهة ثانية.. يرى ضعفه وانكساراته أمام أبناء جيله في ألعابهم ومدارسهم.. يرى كيف كان عرضةً لاعتداءاتهم، ويتساءل لم كان أولئك الأطفال مسكونين بتلك العدوانية والشرّ معه؟ يرى الشقاء والعدوانيّة في البيت، بل البيوت، فيكتب أولى قصائده، بالوزن والقافية، عن الظلم والقهر الذي يتعرّض له بعض الأطفال، ويكون منذ وقت مبكر (شاعر المدرسة).

هكذا إذاً: الطفولة ينبوع من ينابيع الشعر، والشعر مستودع مفردات الطفولة ومعالمها. هما عالمان يتعانقان بحب وحميميّة كبيرتين. فالطفولة شعر ينتظر الكتابة، والشعر طفولة تتفجّر وتتدفّق إبداعاً ودهشة، وليس لأحدهما العيش من دون الآخر كما أسلفت القول بصورة مختلفة سابقاً. والسؤال المهمّ الذي ينبغي عرضه الآن: هل كان يمكن للشعر أن يكون، وأن يوجد، لولا الطفولة التي تسكن الشاعر؟ والسؤال المقابل: هل كان لنا، للبشرية جميعاً، أن نعرف الطفولة لولا ما نجده في الشعر منها؟

لسنا هنا أمام معادلة رياضية، كما أننا لا نتحدّث عن الوجود الفيزيائي لكلّ من الشعر والطفولة، أو الشاعر والطفل.. الحديث الأساس هنا هو عن روحانيّات يكشف عنها طرفا العلاقة السحريّة التي تجمع بينهما: هي علاقة تتّسم بقدر من الغموض، ففي لقاء الطفولة والشعر، ثمّة لذّة لا تشبهها لذّة، لذّة تشبه غيبوبة قصيرة في عالم آخر.. هذا ما أراه في لقاء الشعر بالطفولة.

ما قلناه هنا كلّه، يتوقّف بالطبع على شاعرية الشاعر، عمقها وجوهرها وحقيقتها، فكلّما كانت تجربة الشاعر أعمق، وعلى قدر أكبر من الجوهرية، وقدر أشدّ من الحقيقيّة، تكون قدرته أقرب إلى تصوير حال الطفولة والطفوليّة، وكان أقدر على الاقتراب من العوالم الداخلية العميقة للطفل والطفولة.. وللوصول إلى هذه الحالة، يحتاج الشاعر إلى الكثير من الأدوات وتوظيف الكثير من التجارب، وليست الثقافة العامّة، والتجربة الحياتية الخاصّة، سوى بعض مفرداتها، فهو يحتاج أيضاً، وأساساً، إلى الحسّ الإنساني العالي والعميق، حسّ بالإنسان عموماً، وبالطفل والطفولة خصوصاً. فأيّ كاتب لا يبلغ هذا الحسّ، لن يكون شاعراً. إنّها وجهة نظري بالطبع!

تعمل على توظيف قيم وأخلاقيات القص الديني

د. سعدية حسين البرغثي:

الطفل مستقبلنا وعلينا حمايته ثقافياً





د. أميمة أحمد

الدكتورة سعدية حسين البرغثي، أستاذ مشارك في كلية التربية في جامعة بنغازي، وقبل ذلك تقلدت عدة مناصب في التربية والتعليم، ولها بحوث عديدة حول أدب الطفل. وهي ترى أن القصص الدينية يمكن أن تكون مرجعية لأدب الطفل، لمواجهة الغزو الثقافي والتغريب السائد في الوطن العربي، وأثنت على جهود الشيخة بدور بنت محمد القاسمي لاهتمامها بأدب الطفل، وتخصيص معرض الشارقة الدولي لكتاب الطفل، وأبدت البرغثي استعدادها للمساهمة في (مشروع مستقبل الأمة) كما قالت في حديثها لـ (الشارقة الثقافية).

- بحثك (أدب الطفل في القصص القرآني) قدمته في عدة مؤتمرات مؤخراً، هل هي دعوة لتكون قصص القرآن الكريم مرجعية لأدب الطفل؟

– نعم، القيم الأخلاقية المستمدة من ديننا الحنيف وبخاصة القص القرآني لما يتضمنه من أساليب فنية متعددة ذات فوائد جمة، تفتح مواهب الطفل وترسم تطلعاته المستقبلية، وتعمل على صقل شخصيته وتقوية نموه العقلي والنفسي والوجداني.

وقد أثار فضولي الموضوع، عندما لاحظت بعضاً من الألعاب وقصص الأطفال المستوردة من الغرب، تجعل الطفل يجنح نحو الشر، ويؤذي نفسه، كما تابعنا محاولات انتحار لدى أطفال أدمنوا لعبة (الحوت الأزرق) والتي تسببت بحوادث مؤلمة للأطفال والمراهقين، فبحثت عن بديل للأطفال ووجدت قصصاً رائعة في القرآن، لو تعلمها الأطفال منذ الصغر، سينشؤون متشبعين بالمثل العليا، ولو عدنا إلى العصور الأولى من حضارتنا لوجدنا الأم العربية تربي طفلها على الشجاعة والمروءة والكرامة والعفة، تلك قيم أوشكت على الاندثار في عصرنا الراهن، بسبب موجة التغريب والغزو الثقافي، التي اجتاحت بلادنا العربية، هذا ما دفعني للبحث في التراث العربي الإسلامي، فوجدت في القصص القرآنية وسائل وأدوات رائعة، مثلاً، قصة النملة، وقصة الهدهد، وقصة أهل الكهف، وقصة سيدنا يوسف، كلها تغرس في نفوس الأطفال قيم الشجاعة والصدق والمحبة؛ قصص تحمي الأجيال حاضراً ومستقبلاً ليكونوا بناة لمجتمعاتهم، ويبتعدوا عن الشرور والعنف الذي تبثه أفلام وألعاب مستوردة من بعض الشركات، وكأن مهمتها تخريب أبنائنا، ولذا أدعو لحظر استيرادها.

- هل من قصة بالقرآن تعتبرينها أنموذجاً تربوياً للأطفال؟

– مثلاً قصة حوار النملة مع سيدنا سليمان، هذه قصة تعلم الطفل الرأفة والحنان، لأن الطفل بطبيعته يستمتع بحكايات وقصص الحيوانات والحشرات؛ قصة النملة تضرب مثلاً بالتضحية والشجاعة، فقد كان بإمكان النملة أن تهرب وتختبئ في وكرها، لكنها خشيت على النمل أن تدوسه خيل سيدنا سليمان، فنادت عليهم أن يختبئوا، فهي لم تعش لنفسها بل لأمتها، لهذا ابتسم سيدنا سليمان عندما سمعها. وهناك قصة الهدهد مع بلقيس، وقصة أهل الكهف، كلها قصص تفيد الطفل لو أعطيناها له في المنهاج التربوي،

لأن الطفل بحاجة إلى الرقة والحنان والعطف، بدلاً من أن يرى العنف والألعاب والقصص التي تشجع التمرد على الأسرة.

- تنظم الشارقة سنوياً معرضاً دولياً لكتاب الطفل، وفيها دار نشر (كلمات) التي تعنى بكتاب الطفل، وتقوم بهذا الجهد الشيخة بدور بنت سلطان بن محمد القاسمي، كيف ترين هذه المبادرة؟

– أولاً، الشكر موصول لها لتفكيرها الرائع أن تخلق مجالاً أدبياً للطفل، هذا عمل جليل أن تهتم الشيخة بدور بالمستقبل، لأن الأطفال هم مستقبل الأمة، أعتقد أنها الوحيدة في الوطن العربي أسست دار (كلمات) لنشر كتاب الطفل ومعرضاً لكتاب الطفل، عمل مميز، أتمنى العمل معها في قضية كتاب الطفل، فهذا ليس فقط لنشر الكتب، بل رسالة وعي للأمة، عندما يكون الطفل محورها، يجب أن نرتقي بأدب الطفل لينشأ جيل متزن متشبع بمكارم الأخلاق، لديه اعتزاز بعروبته ودينه، حتى إذا غادر للدراسة بالغرب سيعود إلى وطنه ليعمل فيه.

- في مقال للشيخة بدور القاسمي كتبت (لا يملأ قلبي بشعور دافئ سوى رؤية أطفال منغمسين في قراءة كتاب (...) ليس هناك ما يحفزني أكثر من التعاطف الإنساني مع الأبرياء، الذين وجدوا أنفسهم قد حرموا من حق القراءة)، ما الذي تقترحه الدكتورة البرغثي لإثراء مشروع الشيخة بدور لكتاب الطفل؟


سلطان القاسمي في مهرجان الشارقة القرائي للطفل مع بدور القاسمي


مدينة بنغازي



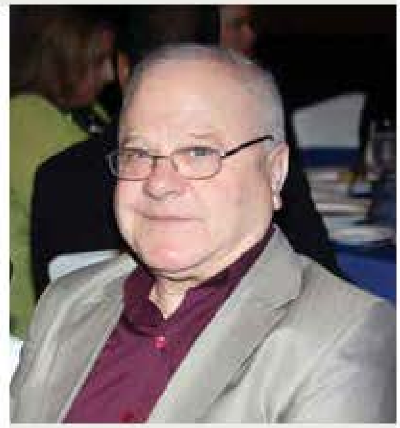
من مؤلفاتها

– أقترح التركيز على مكارم الأخلاق والقيم عند العرب، التي ابتعدنا عنها بسبب ابتعادنا عن ديننا، وهي موجودة في القرآن والسيرة النبوية، وإذا درّسناها بأمانة سيكون عندنا جيل رائع، أؤمن بأن الطفل هو أساس تطور ورقي المجتمعات، فإذا لم نربي الطفل تربية جيدة من البداية، سيكون مواطناً سلبياً، متطرفاً لمعتقداته أياً كانت.

وما كتبته الشيخة بدور القاسمي أثر بي ولامس مأساة أطفالنا، لأن أطفال ليبيا دمرتهم الحرب التي لم تنته بعد، ونشأ جيل نسميه (جيل الحرب) الذي يميل للعنف، ويعيش التمزق والفقر والضياع، لكن بفضل الله وفضل الأسرة وبقدر المستطاع، حاولنا من خلال المدارس ورياض الأطفال، أن نعيد الاتزان لهذا الطفل، وبرغم ما حل بأطفال ليبيا الفئة الهشة الأكثر تضرراً من الحرب، مازلت متفائلة ونأمل الخير في كل شيء، ولعل مبادرة الشيخة بدور القاسمي نحو الأطفال العرب من مؤشرات هذا الخير، وهي تقدم المساعدة المعرفية لأطفال ولدوا في الحروب.

القيم الأخلاقية المستمدة من ديننا الحنيف تفتح مواهب الطفل وترسم تطلعاته وأحلامه

الطفل بطبيعته يستمتع بالقصص والحكايات وخاصة القريبة من بيئته وعقيدته ومجتمعه



نبيل سليمان

الزمن والإنسان في صنافة
العنوان الروائي

لعنوان الكتاب عامة سيرة طويلة وغنية، لا تبدأ بالسيوطي الذي يرى أن عنوان الكتاب يجمع مقاصده، ولا ينتهي بمن رأى أن العنوان هو اسم الكتاب، كما هو الاسم لواحدنا. وقد عرفت هذه السيرة من المبالغات ما عرفت، من الذي يرى أن العنوان هو النص، والنص هو العنوان، إلى الصديق الدكتور وفيق سليطين الذي استشرته مرة في عنوان رواية لي، وكان يراودني عنوان لا صلة له بالرواية، فسأل الصديق مستنكراً: وهل هذه الصلة ضرورية؟ ألا يكفي العنوان أن يكون جذاباً؟

سيجد هذا القول من يصفه بالاعتباطية، وللاعتباطية شأن في العنونة، وسيجد هذا القول من يجلجل بالعنوان بما هو الحبل السري بين النص والقارئ. ومهما يكن، فالوكد بذهب هنا إلى صنافة العنوان الروائي، عبر بنية كبرى من بنياته، هي: الزمن، وقد سبق لي أن كتبت عن الليل كعنوان روائي، متيمناً بقول الشاعر عادل محمود (الليل أفضل أنواع الإنسان)، ورامحاً بالقول هذه المرة ليعود الليل إلى أصله: الزمن. والزمن حين يعنون الرواية، يضاعف غموضه وأسئلته واشكالاته وتحدياته. أما الرواية فتروم أن تكون كالإنسان: مقاومة للزمن، كما تروم أن تكون نحتاً في الزمن، لكأنها تتيمّن بكتاب أندريه تاركوفسكي (النحت في الزمن).

الزمن

الزمن الآخر: إدوار الخراط – الزمن المتجمد: محمد عارف حرفوش – الزمن المر: عبدالهادي عبدالرحمن – الزمن المقيت: إدريس الصغير – الزمن الموحش: حيدر حيدر – الزمن الميت: فاروق خورشيد – الزمن العقاري: أحمد سويداني – الزمن الآتي: فاتن المر – للزمن بقية: محمد عبدالحليم عبدالله – إقلاع عكس الزمن: إميلي نصرالله – جروح على جدار الزمن: محمد راشد – ضحايا الزمن: عبدالوهاب مندور – قارب الزمن الثقيل: عبد النبي حجازي – فجر الزمن القادم: عبدالله الطوخي – لهذا الزمن: علي محمد مرعي – الزمن الفضائي المعوج: سيف الدين حسن بابكر – العشق والموت في الزمن الحراشي: الطاهر وطار – الزمن الصعب: عادل عبدالجبار – الزمن الأخير: نوال مصطفى – الحب والزمن: سعيد سالم – أقاصيص من نبض الزمن: ناجح خضر – قاهر الزمن: نهاد الشريف – طقس في الزمن الرمادي: عبد الإله الرحيل – الباقي من الزمن ساعة: نجيب محفوظ – زمن الأخطاء: محمد شكري – زمن التيه: صلاح أحمد سعيد – زمن الجنون: نبيل راغب – زمن الحب والغدر: حسن محسن – زمن الرعب: إنعام الجندي – زمن الشاوية: شعيب حليفي – زمن اللعنة: أحمد عمر شاهين – زمن الدمور: الحبيب السائح – زمن بين الولادة والحلم: أحمد المديني – زمن يليق بنا: عبدالله الجفري – زمن يغتال موجة: مريانا سواس – زمن الأخ القائد: فرج العشة – زمن القلب: محمد عرعار – زمن الياسمين: ناديا شومان – فتاوى زمن الموت: إبراهيم سعدي – الحب في زمن العولمة: صبحي فحماوي – زمن المواجع: محمد الباردي – زمن الموانع: شامة ميرغني.

الزمان

عجائب الزمان في صروح عروس البلدان: كبرائيل آكوب (١٩٢٨) – قمر الزمان: سيد وهبي – بحر الزمان: فاضل السباعي – أيام آخر الزمان: محمد جبريل – غرائب الزمان: سليم يوسف عطاالله (١٨٨٦) – مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان: عبده جبير – تقلبات الزمان: صلاح أحمد السيد – بحر زمانه: مبارك ربيع – وجه الزمان: طاهر العدوان – مجموع شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا: صلاح عيسى.

الأزمنة - أزمنة - أزمان

الأزمنة: سعيد سالم – الأزمنة المظلمة: طالب عمران – أزمنة من غبار: ناصر عراق – أزمان للمنافي: علي عبدالعال – الأزمنة السبعة: محمد الإحسايني – عشاق وفونوغراف وأزمنة: لطفية الدليمي.

الأيام

الأيام لا تخبئ أحداً: عبده خال – الأيام الخضراء: رمسيس لبيب – الأيام العشرة: فائق محمد حسين – الأيام العمياء والناس الحمقى: بهنام وديع أوغسطين – ومرت الأيام: حامد الدمنهوري – سداسية الأيام الستة: إميل حبيبي – ملك الأيام: فتحي غانم – طائر الأيام العجيبة: خيري الذهبي – تلك الأيام:

عبدالهادي الشروف – وتمضي الأيـام: سميرة خاشقجي – الأيـام الطويلة: عبد الأمير معلا – الأيام الصعبة: محمد البساطي.

أيام

أيـام في بابا عمرو: عبدالله مكسور – أيام الإنسان السبعة: عبدالحكيم قاسم – أيام برائحة عطرك: آمنة عبدالرحمن – أيـام الحب والموت: رشاد أبو شاور – أيام الجفاف: يوسف العقيد – أيام الزغنبوت: مريم الغفلي– أيام الرماد: محمد عزالدين التازي – أيام من عدس: بهوش ياسين – أيام من أعوام الانتظار : موسى السيد – أيام مغربية: قمر كيلاني – أيام معه: كوليت خوري – أيام مع الأيام: كوليت خوري – أيام النوم السبعة: سليمان العطار – أيام القلق: صلاح حافظ – ستة أيـام: حليم بركات – عشرة أيـام تكفي: رشيدة مهران – أيام زائدة: حسن داوود – في الأسبوع سبعة أيام: يوسف القعيد.

اليوم / يوم / يوميات

اليوم الأخير: ميخائيل نعيمة – يوم الاقتراع: محمد بنعلي – يوم اللقاء: ميشال أسعد يونس – اليوم الموعود: نجيب الكيلاني – يوم بعد يوم: زينب صادق – يوم تستشري الأساطير: محمود حنفي – يوم في صحيفة إبليس: رسلان النبي – يوم قتل الزعيم: نجيب محفوظ – يوم للحياة ويـوم للموت: إسماعيل ولـي الدين – يوميات مطلقة: هيفاء بيطار – يوميات امـرأة مطلقة: زينب صادق – يوميات نائب في الأرياف: توفيق الحكيم – يوميات جندي فرنسي في بورسعيد: أنطون حمصي – فـي كل أسبوع يـوم جمعة: إبراهيم عبدالمجيد –غداً يوم جديد: عبدالحميد بن هدوقة – الرب لم يسترح في اليوم السابع: رشاد أبو شاور – ألف عام بيوم واحد: إدمون عمران المليح – الشمس في يوم غائم: حنا مينة – يوم قائظ: عبدالله خليفة – يوم غائم في البر الغربي: محمد المنسي قنديل.

السنة / العام

تلك الأعوام: سالم النحاس – أجمل السنوات: محمد كامل الخطيب – السنوات العجاف: محمد صوف – سنوات العذاب: هـارون هـاشم رشيد – سنة أولى حب: مصطفى أمين – سنة أولى سجن: مصطفى أمين – سنوات الضيـاع: غالب حمزة أبو الفرج – العالم سنة ٢٠٠٠: علي عبدالجليل – العام الأول للميلاد: فتحي سلامة – عام الفيل: ليلى بو زيد – عامان: جـورج حنا – وقائع عام الفيل: عبدالفتاح الجمل – وقائع سنوات الصبا: محمود قاسم – في الصيف السابع والستين: إبراهيم عبدالمجيد – أربعون عاماً بانتظار الرئيس: أفنان القاسم – ألف سنة قبل الميلاد: علاء حموان.

الزمن بالأرقام

حادثة الـ ٦٧: إسماعيل فهد إسماعيل (هزيمة ١٩٦٧) – ١٩٥٣: جميل عطية إبراهيم – ١٩٥٤: جميل عطية إبراهيم – ١٩٨١: جميل عطية إبراهيم – رياح الشمال ١٩١٧: نهاد سيريس – بيروت ٧٥: غادة السمان – موزاييك ٣٩: فواز حداد – تياترو ٤٩: فواز حداد – ٢٠٨٤: واسيني الأعرج.

الفصول

الشتاء الضوئي: طه أبو يوسف – شتاء البحر اليابس: وليد إخلاصي – ومرّ صيف: كوليت خوري – الريح الشتوي: مبارك ربيع – ربيع حار: سحر خليفة – الربيع والخريف: حنا مينة – ذلك الربيع: أسامة غنم – مثل صيف لن يتكرر: محمد برادة – صيف جليدي: عبدالإله بلقزيز – غيوم الخريف: إبراهيم الناصر الحميدان – امرأة الفصول الخمسة: ليلى الأطرش – ثلج الصيف: نبيل سليمان.

العصر

امرأة من عصرنا: عائشة حماد – امرأة من هذا العصر: هيفاء بيطار – عصر الحب: نجيب محفوظ – عصر الحريم: نبيل راغب – العصر الرمادي: نبيل عبدالحميد – عصر الـواوا: فؤاد قنديل – أمراض العصر الجديد: رفيق رزق سلوم (١٩٠٩).

الساعة

الحب في ساعة غضب: ماري رشو – أربع وعشرون ساعة فقط: يوسف القعيد – الساعة تدق العاشرة: أمين يوسف غراب – ساعة مغرب: محمد البساطي – الوفاة الثانية لرجل الساعات: نورا أمين.

***

وثمة روايات تعنونت أيضاً بالشمس والوقت والماضي والأبـد والآن والأوان والغد وأجـزاء النهار.. ولعل في هذه الصِنافة فائدة ما لطلبة البحوث الأكاديمية، وفائدة ما لمن يكتبن ويكتبون الرواية. كما أن هذه الصِنافة تلوّح يلوّح لمن ألف كتباً فيما بين الزمن والرواية العربية: مها حسن القصراوي، وسعد عبدالعزيز، وربيع مفتاح، وجابر عصفور، وغيرهم.

هناك من يرى أن العنوان هو النص ولا يكفي أن يكون جذاباً

الزمن بنية كبرى من بنيات العنوان الروائي بل هو الحبل السري بين النص والقارئ

في هذه الصنافة فائدة للدارسين وطلبة البحوث الأكاديمية ومن يكتبون الرواية



نوال يتيم

وجه آخر للحلم..

قراءة في (بعيداً عن احتمال الحب) للشاعر بشير غريب

أول ما شد انتباهي للمجموعة الشعرية عنوانها، عنوان مستفز للقارئ فعلاً، يبعث شعوراً خفياً بالتساؤل والحيرة، ويمنح متعة العبور من جمال الصياغة إلى جمالية التخيل في أبعاد المعاني، إذ لدى الإنسان بصورة عامة دافع كامن لتحقيق المتعة الأدبية المسماة مجازاً القراءة أو الكتابة، أو أياً كان مسمّاها وتصنيفها.

فكل منا يملك خصوصية تمثل غرفة نائية، يلجأ إليها كلما ضاق به العالم بما رحب، تتصارع فيها رغباته وأفكاره ونقائضه، ويتعارك الضد مع الضد الذي يكون قرينه وصورته.. هي وجه آخر للحلم والواقع والحضور والغياب، وتقلبات المزاج وأسرار الخواطر وحميمية الهواجس وجميع الأفكار الفردانية أو المكبوتة ربما..

(غرفة تشبه القنبلة الموقوتة.. بركان خامد ينتظر الانفجار).

ومع رغبة الاكتشاف وضرورة التحلي بالجرأة في مواجهة المرايا الداخلية، حيث يكون الفرد صادقاً مع نفسه، وحيث لا سبيل إلى مخادعة المرايا الشفافة ونكران ما بالغرفة من أشياء تخاف الحركة عادة وتخاف أن تفقد الحياة، ولا تدرك أن الحركة تجديد واسترسال في الحلم وتطوير الذات ونمو لا بد منه.. من كل ذلك خرجت المجموعة (بعيدا عن احتمال الحب) إلى النور، كأن الشاعر الدكتور الباحث بشير غريب، ابن مدينة (وادي سوف) الجزائرية، مدينة (الألف قبة وقبة) كما سمتها الرحالة إيزابيل إيبرهارت، ومدينة (الألف شاعر وشاعر).

شاعر عرف بغزارة إنتاجه الإبداعي بين شعر شعبي (لمسة جفاء- زيّ ما حكتلي الشمس)، ومسرحيات غنائية (حنين الخوابي- مكتوب على الجبين- قناديل أوبريت للأطفال)، ومجموعة من الأغاني بتدوينها الموسيقي (مجاديف الرمل- فراش النور)، ودراسات تثري الساحة الأدبية العربية (أضواء في الشعر الشعبي السوفي بمنطقة سوف) كأنه، كما ذكرنا، قد خرج من سجن الاشتهاء للحب تاركاً غرفة محرماته تلك، مبعداً عنه فكرة الوقوع في الحب، متخلصاً بهذه الصياغة من جميع الشبهات. وهو لا يعلم أنه يأخذنا من الاحتمال إلى اليقين ومن الشك إلى ضده، في تفاعل مثير بنصوص رومانسية لا عسرة في استقبالها بوميضها.

شاعر يسير على قدمين كالبقية، ويأكل الطعام ويمشي في الأسواق، وهي ليست ملاحظة فريدة من نوعها طبعاً، ولكن حين تقرأ نصوصه تراها تعكس صورة الإنسان المميز الشفاف فيه، والذي لا يستطيع تجاوز التفاصيل الصغيرة، دون أن يشعر بها ويشعرنا بها، سواء بالدهشة أو الحب أو التعب الشديد.. يجعل القلب المتتبع لكتاباته هشاً إلى الدرجة التي تقتله فيه عبارة وهو يقول:

سلمتُ قلبي للهوى لمداهُ
وبقيتُ أرقبُ طيفه ولداهُ
كلي تملّك حبه وهيامه
ما عاد في الدنيا هوى إلاهُ

ويجعله قوياً إلى الحد الذي يمكنه فيه سحب جبل بضلوعه، دون أن يراه أحد يتفتت، وهو القائل:

منذ الطفولة لم أعش وبراءتي
منذ الطفولة أينعت أتعابي
وكبرت أتقن فنّ كل متاعبي
حزني وآلامي هما أترابي

شاعر يمر بحروب كثيرة، وحين يقول (بعيداً عن احتمال الحب) معناها اتركوني بسلام أيها المارة وخذوا عني تجربتي في البوح دون الحكم علي.. وإن كنتم ستقعون في الحب معي، فمن الإنصاف أن تدركوا ما ستقعون فيه، من عدم الشعور بالأمان والقلق والاضطراب واللامنطقية والمزاجية، وشعوري بالتعب من الحب ذاته أحياناً، وقلة صبري ونوبات غيرتي الشرسة، وحالات الطفولة التي تعتريني، وحنيني وندوب الشوق حين يشتد والتيه.. شاعر عاشق يكابر في الاعتراف ولا يكتب عن الحب إلا نزيفاً، ويكفي أن يكتب جمرة ليجعلنا نكتوي بالحب مثله..

(بعيداً عن احتمال الحب .. يقول إن الإنسان لا يحب إلا حين ينقضي الحماس)

وبين قصيدة وشقيقتها، وبين شوق وتوق، يؤسس الشاعر الدكتور لرؤية حضارية في العشق، بمفارقة لغوية غير اعتيادية تشكل صورة عن التجربة الشعرية المعاصرة في نصوص شعرية واعية من أول نص (ألواح السراب)، إلى آخر بوح في المجموعة (ابتهالات الغواية).

فعند وقوفنا على تجنيس نصوصه، لا يمكن تجنب العسرة في التعبير، فهي كتابة تتكلم عن الحب كحال المسكين، الذي يلعق شفاهه عند رؤيته رغيف خبز ساخن، وإن لم يكن يعترف بذلك.. يكفي أن تدرك أن صاحبها مسكون بالقلق والحيرة ملاحقاً الحب الحلم، حيث يمكننا أن نحب ليس لأننا لا نستطيع أن نمارس فعل الكره بأريحية، ولا لأننا نهب الدنيا أكثر مما تستحق من الاهتمام، بل لأننا كائن وحيد بين آلاف البشر، يستحق الحصول على منحة الإحساس بالأمان، ولا أمان بغير الحب.. ونصوصه برغم بساطتها عامرة بالعمق، إذ يقول مثلاً في نص (مآذن النور):

في جبتي ألواح غيب أورقت

ضوءاً تفجّر في يقيني أنهرا

يا حضرة الحب الجميل تجلّ لي

فالليل أضمر قبلتي وتنكرا

إلى أن يقول:

من هاته النايات أنسج ملحمي

كي أركب الموج البعيد وأبحرا

وتتلبّسه الحيرة في نصه (متى يا حلم؟) ككل عاشق يبحث عن ماضيه البريء الخالي من تعب تزاحم المشاعر، ليشكل ماهية حاضره بوضوح، والمواجع تقف دون ذلك كخصم عنيد وحلم مماطل، يلعب معه لعبة الغميضة، ويجعله معلقاً مع المحبوب بين سؤال يقذف وصمت يقتل فيحيله إلى حائر متوجس بين (متعب من دونك) و(لا أحتاجك)، وقد وهبه قلبه وأخذ حرائق دون ضمان، حرائق امتدت في خلايا نصه لتبدو مشاعر الضيق كمادة دبقة، تحول الحبيب إلى دموع على خده سريعاً باسم الحنين، وهو القائل:

متى أغدو وألهو دون حبٍّ

كأني لم أذق أبداً هواك؟

سؤال بات يقذفني وصمتي

إلى حدس تورط في دهاك

متى تمضي الحياة بغير حزن

ويورق في المدى أمل رماك؟

متى يا حلم ترجعني لطفلي

لماضي الوقت أشرق كالملاك؟

وأياً يكن ما تجلى لنا من جماليات نصوص (بعيداً عن احتمال الحب)، فإن عناوين نصوصه المختارة تجعلنا نرى التوق الفائض للحبيبة أياً كان مسمّاها في (من لي سواها) و(ميرا)، فيما نرى ارتباط الشاعر الوثيق بالبيئة في نسق اختياره للعناوين، وهو ابن الصحراء التي يحظى بنوها بالحب انتماءً، وفي الصدر تجذُّر ديني كالتميمة في صدر الغوايات، ويتجلى ذلك في (مجاديف الرمل)، و(مآذن النور).

مجموعة تحوي (١٤) نصاً بين وجع واعتراف وحيرة وتساؤل ورغبة وقلق.. والمتابع لكتابات الشاعر، يجدها تحفر في الذات مسكونة بالحياة والموت والفرح والحزن والتجلي والخفاء معاً، بلغة شعرية غير اعتيادية، كأنها ماثلة أمامنا، وهي مبنية على أسس لغوية معرفية كما عرف عن الشاعر.

نصوصه الشعرية لها وميضها الشفاف الذي يعكس صورة الإنسان المحب

يؤسس الشاعر عبر مجموعته لرؤية معاصرة بمفارقة لغوية غير اعتيادية

يصور حياة ورغبة مسكونة في الذات بلغة شعرية معرفية

بين الصدى والإقبال

عوالم روبرتو بولانيو في رواية (٢٦٦٦)

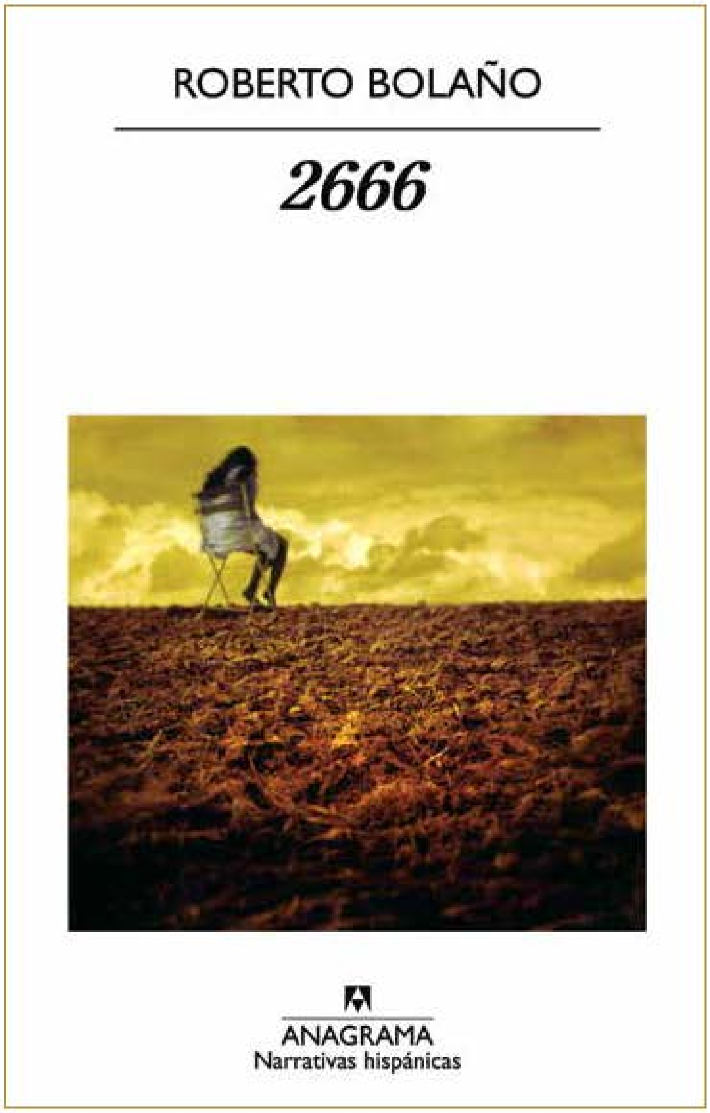

زياد عبدالله

في رواية (٢٦٦٦) للكاتب التشيلي روبرتو بولانيو (١٩٥٣ - ٢٠٠٣)، يسأل أمالفيتانو (إحدى شخصيات الرواية) صيدلانياً يقرأ الكتب حين يكون مناوباً في الصيدلية التي يعمل بها، أي الكتب تقرأ أو تحب؟ وليجيبه، إنه يحب كتباً من نوع، المسخ، وبارتلبي النسّاخ، وقلب بسيط، وقصة عيد الميلاد. فيُحزن ذلك أمالفيتانو، ففي إجابة الصيدلاني ما يقول له بأن القراء، ما عادوا يجرؤون على قراءة الأعمال الكبيرة والجارفة، مختزلين كافكا بـ (المسخ) عوضاً عن (المحاكمة)، وهيرمان ميلفل بـ (بارتلبي) بدلاً عن (موبي ديك)، وكذا فلوبير وديكنز، وحضور الأول مقتصر على (قلب صغير) في تجاهل لـ (مدام بوفاري)، بينما يتبنّى من منجز ديكنز المترامي (قصة عيد الميلاد) وتنسى روايات مثل (قصة مدينتين)، و(ديفيد كوبرفيلد). وليختم أمالفيتانو مقاربته تلك بالقول (يريدون أن يروا المعلمين الكبار في مبارزات تدريبية، لكنهم لا يريدون أن يعرفوا شيئاً عن المعارك الحقيقية).

يصلح هذا الاقتباس معبراً للحالة الفذة والخاصة التي تشكّلها هذه الرواية، التي نشرت بعد وفاة بولانيو في مجلد واحد (١١٩٥ صفحة في نسختها العربية التي صدرت عن منشورات الجمل، وقد ترجمها عن الإسبانية المترجم السوري رفعت عطفة). وصية بولانيو، كانت تشير إلى نشرها على خمسة أجزاء أي خمس روايات، لا لشيء إلا لاعتقاده بأن القارئ ما عاد يحب الروايات الضخمة (المعارك الحقيقية) بل الصغيرة أو (المبارزات التدريبية)، إلا أن الأوصياء على إرثه قاموا بنشرها كاملة ودفعة واحدة، وليبدو ذلك فعلاً صائباً تماماً، بدليل ما أحدثته في عالم الرواية من صدى وإقبال، بما جعلها تعتبر واحدة من أهم روايات القرن.

البدء برواية (٢٦٦٦) هو مفتتح جيد لاقتحام عوالم روبرتو بولانيو، أو الحالة العجيبة والغريبة التي يشكّلها على خريطة أدب أمريكا اللاتينية والعالم، والتي تتعاظم على شيء من الانتشار المتعاظم تحت وابل من الأساطير، التي تتسرب من كتبه وتتلبسه، وقد مرّ على وفاته (١٦) عاماً، ومازالت روايات جديدة تطالعنا، كان آخرها رواية (روح الخيال العلمي) الصادرة العام الماضي بالإسبانية، وقد صدرت طبعتها الإنجليزية في شهر فبراير من هذا العام.

يحلّ بولانيو كاكتشاف جديد في سياق الرواية اللاتينية المجيدة، ويضفي أدبه بريقاً جديداً بعد أن بهت بريق (الواقعية السحرية) التي سحرت كل قارئ على سطح هذا الكوكب، ولعل استعمال ما يرد في روايته الهائلة (رجال التحري المتوحشون) عن جماعة شعرية اسمها (واقعية الأحشاء) في توصيف أدب بولانيو، سيكون بمثابة إطلاق مسمّى ما لمنتجه الأدبي، طالما أن المقاربات



غلاف الرواية

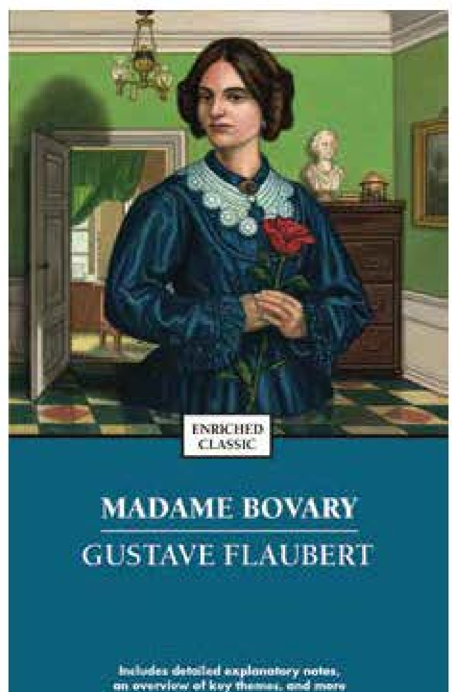


روبرتو بولانيو

النقدية مولعة بهكذا مسميات، ولتكون روايات بولانيو نبشاً في أحشاء الواقع، في عوالمه السفلية، لكن بغرض إلحاق ضربات جمالية مؤلمة به، بالتناغم مع التربيت عليه برقة، وبالتالي الإمساك بتلابيبه وتطويعه، طالما أن الانقضاض عليه يأتي دائماً من مساحة أدبية، ففي (٢٦٦٦) تبدأ الرواية بهوس نقّاد أوروبيين (أربعة نقاد: إسباني وإيطالي وفرنسي وإنجليزية) بروائي ألماني يدعى أرشيمبولدي، والذي لا يعرفون عنه سوى أدبه، هو الذي لم يُر إلا في مناسبات نادرة، بما يقودهم إلى المكسيك بحثاً عنه، ومن ثم انفتاح الرواية على عوالم لا حصر لها، في تتبع لعدد لا متناهٍ من جرائم قتل النساء في (سانتاتيسا) على الحدود المكسيكية الأمريكية.

بينما يكون الراوي في (رجال التحري المتوحشون) الشاعر خوان غارثيا ماديرو، الذي ينضم وهو في السابعة عشرة من عمره إلى مجموعة شعرية تطلق على نفسها اسم (واقعية الأحشاء) أسسها آرتور بلانو وعوليس ليما، اللذان يحضران في روايات أخرى لبولانيو مثل (تميمة) على سبيل المثال، ولعل بلانو المعادل السردي لبولانيو نفسه، ومن خلال هذه المجموعة تمضي الرواية من المكسيك إلى شتى أصقاع العالم، في تتبع لمصير الشاعرة سيزارايا تيناجيرو، التي انهوس بشعرها بلانو وليما، وقد اختفت في صحراء سونارا، وصولاً إلى تقديم سرد هائل لأحوال الشعراء في العالم، قصصهم ومصائرهم وطموحهم وخيباتهم، ولتكون حيال خزان حكايا متدفق متأسس كما في (٢٦٦٦) على سردية توالدية، كل قصة تتوالد من قصة، وحينها يكون لكل شخصية حقها الكامل بالظهور والتساوي مع الشخصيات الأخرى، وسرد حكايتها التي لا تخلو من دهشة وإثارة وغرائبية، فبولانيو في النهاية يقدّم سرداً واقعياً لا يستسلم للواقع إلا ليلويه.

لن تخفى على القارئ الحصيف (بورخيسية) بولانيو (نسبة للكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس)، هو الذي قال في أكثر من مناسبة بأنه لا يمانع (أن يمضي حياته متمدداً تحت طاولة وهو يقرأ بورخيس)، لكن الخلطة البورخيسية معه تنفتح على تعقيدات العلاقات الإنسانية، وتهجس بوقائع ووقائع مريرة، وتترامى عبر السرد، كما لو



غلاف «مدام بوفاري»

الورثة لم يأخذوا برأيه ونشروها كاملة فأحدثت ضجة كبيرة في صداها والإقبال عليها

اعتبرها النقاد من أهم ما صدر في الألفية الثالثة بعالم الرواية


رفعت عطفة


ديكنز


فلوبير

أننا أمام نهر متدفق هائج يروّضه بولانيو، ويحمّله بقوارب قصصية تصل وجهتها أينما شاءت، وكيفما شاءت! هو الذي يوصف بـ (الوحش الأدبي) نظراً لغزارة إنتاجه، ومن الممكن الإضافة على هذا التوصيف بالقول: إن بولانيو وحش أدبي يُروِّض ولا يُروَّض.

تأتي حياة بولانيو ومماته المبكر ليؤسطرا ما صار إليه من أيقونة أدبية، فهو لم يشهد في حياته هذا الاعتراف الكبير بأدبه، وما يسبغ على تجربته من دراسات وأبحاث، وترجمة رواياته وقصصه وقصائده إلى شتى لغات العالم، بحيث أمسى على شيء من الأسطورة الأدبية، المحاطة بمجموعة من الأساطير، التي صار من الصعب أحياناً فصل الحقيقي عن الملفق منها، فعلى سبيل المثال عاش بولانيو جلّ حياته في المكسيك، وقد عاد إلى بلده تشيلي للمساهمة في دعم حكومة سلفادور الليندي، حيث يتم اعتقاله لفترة لا تتجاوز الأسبوع بعد انقلاب الجنرال بينوشيه، لكن ثمة قصة أخرى تقول إنه حكم بالإعدام وقام بتهريبه من السجن ضابط كان صديقه في المدرسة.

تبدو القصة سالفة الذكر مثالاً حياً للرغبة بتسريب ما يحفل به أدب بولانيو إلى حياته، فهو (أسطورة)، وبالتالي عليه أن يكون مماثلاً للأساطير الواقعية التي يقدّمها في أدبه، خاصة أنه محمّل بالكثير من حياته، ولها أن تغري بعدم الاكتفاء بما حفلت به أصلاً.

حسبُ بولانيو، أنه بدأ شاعراً ومؤسساً في عام (١٩٦٧) لـ (ما دون الواقعية) التي تحضر تحت مسمى (واقعية الأحشاء) في (رجال التحري المتوحشون) ونادى فيها بأن يغوص الشعر في الهوامش والعوالم السفلية، وحيوات أولئك الذين لا يبالي بهم أحد، داعياً إلى التخلي عن كل شيء كُرمى للأدب، ولعل هذا ما فعله تماماً، هو الذي عاش ومات وهو يكتب، كما أن أكثر من مصدر يشير إلى أنه بدأ كتابة القصة والرواية في عام (١٩٩٠)، ما يقول لنا إن هذا المنتج الروائي والقصصي الكبير، الذي خلّفه نتاج (١٣) سنة من عمره القصير القصير.


روبرتو بولانيو

أوصى بأن تنشر على خمسة أجزاء (روايات) لاعتقاده أن القارئ لم يعد يحب الروايات الضخمة

أضفت الرواية بريقاً جديداً على الأدب اللاتيني بعد خبو ما سُمّي بالواقعية السحرية

النقاد وأسرار الكتّاب والأدباء



عبده وازن

هل يحق للنقاد أن يسعوا إلى فضح بعض أسرار أو خفايا الكتاب الكبار، مسقطين عن وجوههم أقنعة طالما عرفهم قراؤهم من خلالها؟ تظل تلك الفضائح التي تطال حياة هؤلاء الكتاب، مجرد فضائح شخصية جداً، نظراً إلى عظمة نتاج هؤلاء، فلا تؤثر في نظرة القراء إليهم وإلى مراتبهم، بل هي لا تؤثر لا في نتاجهم ولا في انحياز القراء إليهم، هؤلاء القراء الذين أقبلوا ويقبلون عليهم بنهم؛ فالرواية مثلاً هي الصورة الحقيقية للروائي، وليست سيرته إلا تفصيل من تفاصيل شخصيته، وكذلك الشاعر لا يحكم عليه من خلال سلوكه، وإنما عبر قصائده وحدها. فما يبقى من المبدع هو إبداعه وليس حياته التي عاشها كأي إنسان آخر، وليس من المستهجن في أحيان أن تختلف سيرة بعض الكتاب عن نتاجهم، وأن تتناقض دعواتهم مع حياتهم الخاصة، وأن يغدو التباين واضحاً بين ما يكتبونه ويحيونه؛ فهؤلاء هم أناس عاديون في حياتهم ومعرضون مثل سواهم للتجارب الكثيرة.

هكذا يكون الكاتب حراً في أن يحيا حياته كما يشاء، وأن يكتب كذلك ما يشاء، بل هو حر في أن يلتزم أو ألا يلتزم بما يدعو إليه. فالكاتب الذي يكتب ويخلق عالمه المتخيل، هو غير الكاتب الذي يحيا في الواقع، حتى وإن كان هو نفسه. الكتابة تعيد صنع الحياة مرتقية بها إلى مصاف الإبداع والخيال. أما الحياة فهي الوجه الآخر للكتابة: إنها أرضها المتحركة وغير المستقرة، وليس من الضرورة أن تشبه حياة الكاتب كتابته، كتابته هي حياته ولكن متحررة من أسر الزمن وأسر التاريخ والعادات.

أما النقاد الذين ينتهبون حياة الكتاب بغية فضح وجوههم الأخرى، فيعجزون عن تحقيق مآربهم، حتى وإن أثاروا الفضائح ؛ فإذا علم القراء أن الكتّاب الذين يقرؤونهم كانوا على تناقض مع نتاجهم، فهم يزدادون شغفاً بهم وبأسرارهم، ويزدادون نهماً إلى معرفتهم أكثر فأكثر. قراء الشاعر الفرنسي رامبو لم يتأثروا أبداً بما كيل له من تهم قاسية، بل هم ازدادوا على مر الأيام، غير آبهين بتلك التهم، وكذلك قراء بودلير لم يتأثروا بما حيك حوله من قصص أليمة، جعلت منه شخصاً معقداً جداً، قراء تولستوي لن يهمهم إن كان كاتبهم مهووساً، طالما أنهم يقرؤون مثلاً روايته (آنا كارنينا) بحب كبير ودهشة كبيرة، وكذلك قراء جان جاك روسو، لن يهمهم إن كان صاحب (الاعترافات) متناقضاً بين حبه للمال واحتقاره إياه، أو كان فظاً ونرجسياً ومازوشياً وبخيلاً. أما الصفات القبيحة التي أطلقت على برتولد برشت، وهي كثيرة فلم تؤثر في قرائه أبداً ولا في مسرحه وسائر نتاجه؛ فإن كان في حياته كما قيل فيه أيضاً، لصاً وغليظاً وكذاباً ومخادعاً، فهو لم يكن في نتاجه إلا كاتباً عميقاً وسخياً ومثالياً، ولا يمكننا أن ننسى الكاتب الفرنسي الكبير جان جينيه، الذي اخترق القواعد المفروضة أخلاقياً ودخل السجن وارتكب الموبقات.

ترى، أليس النتاج هو الأهم؟ أليس هو الذي يمثل حقيقة الكاتب وجوهره؟ لقد كان همنجواي سكيراً وشريراً وعنيفاً، وقيل إنه كره أمه، لكن همنجواي كان كاتباً كبيراً وخلق عالماً من الأخيلة والوقائع، وولج حياة الإنسان المعاصر وأضاءها من الداخل، وإن كان جان بول سارتر أنانياً ومخادعاً كما قيل عنه، فقد كان كاتباً ملتزماً ناضل من أجل الإنسان ودعا إلى الحرية والعدالة.

يصعب الحكم على الكتّاب من خلال حياتهم الخاصة، فهم أحرار في أن يعيشوا كما يشاؤون، وكما يحلو لهم أن يعيشوا. والنقاد الذين يدعون فضحهم يصعب عليهم أن يحلوا محلهم ليدركوا ما عانوا وما كابدوا في حياتهم، والأدب أصلاً يستحيل أن يحكم عليه من خلال خلقيته، فهو لا وظيفة أخلاقية له كما عبر بودلير، وهو غير معني بما يسمى إصلاح العالم، هذه وظيفة المرشدين الاجتماعيين وربما السياسيين والفلاسفة.

لو حكم على الأدب من وجهة أخلاقية صرفة ومتزمتة أحياناً، لسقطت معظم النتاجات المهمة وفقد الأدب دوره الخلاق والمبدع، السريالية التي دعت إلى التحرر التام من ربقة القيم والمثل تصبح آنذاك حركة رجعية لا تهدف إلا إلى التخريب، وكذلك كل المدارس الأدبية والفنية التي مجدت الإبداع كإبداع صرف وبعيداً عن أي رسالة أخرى يمكنه أن يحملها. جيل (بيت جنريشين) الذي أحدث ثورة جذرية في عالم الأدب الأمريكي، يصبح بدوره جيلاً من المخادعين والفاسدين، فيما هو ضم أبرز الكتاب الأمريكيين المعاصرين، من أمثال كيرواك وغينزبرغ وبوروز.. وهؤلاء كانوا أدينوا مراراً وصنفوا من مواطني العالم السفلي.

يحق للكاتب أن يعيش حياته، وأن يكتب بحرية ما يناقض حياته، ويحق له كذلك أن يناقض نفسه بنفسه، فيكون ملاكاً وعكس ذلك في الحين عينه، ملاكاً في عالمه المتخيل وخلاف ذلك في عالمه الواقعي. والعالمان هما عالماه وليس في وسع أحد أن ينكرهما عليه. والكتابة إن لم تكن حياة داخل الحياة فما تراها أن تكون إذاً؟

يحاول النقاد أن يكشفوا النقاب عن بعض خصوصيات حياة المبدعين



ارتوت روحه بماء النيل

أحمد الشيخ.. شكل كلماته بخصوصية المكان والزمان

هو ابن القرية وابن التجربة وابن الحلم، بلل روحه بماء النيل، وشكل كلماته من طين الأرض، لينهض إبداعه من وجع الكائن والمكان والزمان، مراهناً على إبداعه في كتاب الزمن، فقدر المبدع كما يقول (أن يراهن على مشروعه الإبداعي) وروحُه مشرعة على وجع الناس، يعيش تجربته في مختبر الواقع قبل مختبر اللغة، لأن أصالة الإبداع تكمن في كنه هذا الرهان.



د. بهيجة إدلبي

هكذا كانت الرؤية التي استجابت لها التجربة الإبداعية لدى أحمد الشيخ، مختبراً ذلك عبر رهانين، رهان الوعي التاريخي للماضي، ورهان التبصر في رؤى المستقبل.

كانت نظرية التحدي والاستجابة لأرنولد توينبي، خلفية معرفية وفلسفية تشكلت عليها بداياته الأولى، دون أن يغفل عنها في تأصيل مشروعه الإبداعي، الذي كان شديد الانتماء إلى القرية إنساناً وفضاءً، ورؤيةً، وتأويلاً.

يقرأ الواقع دون الاستغراق فيه، ودون الغفلة عن تفاصيله التي تختبرها المخيلة الخصبة، كما يستلهم التاريخ دون الوقوع في خطاب المؤرخ، فلم تكن تستهويه الكتابة عن مرحلة تاريخية بعيدة، لأن ذلك لا يمثل له تحدياً أو إغراء، إلا أن هذا الأمر لا يعني انزياح ذاكرته التاريخية عن فضاء إبداعه، وإنما يعني إمكانية اختبار الحاضر في تلك الذاكرة التي انتبهت إلى الواقع واللحظة الحاضرة كتاريخ للذات، ولعل هذا ما يفسر أيضاً قول د.محمد عبدالمطلب عن أحمد الشيخ: (هو مؤرخ بالدرجة الأولى، حيث تخرج في قسم التاريخ بآداب عين شمس، وبوصفه مؤرخاً استطاع أن يسجل عالم التحولات المصرية في الريف خلال النصف الثاني من القرن العشرين). فإذا شفعنا هذا القول بقول أحمد الشيخ: (تاريخي هو الواقع.. اللحظة الحاضرة بتعقيداتها، فلماذا أذهب إلى التاريخ البعيد؟)، يتجلى أمامنا الفرق بين من يكتب التاريخ، وبين من يعي التاريخ، لأن الوعي التاريخي لدى المبدع ضرورة لفهم الحاضر واستكشاف المستقبل، ليجعل التاريخ شاهداً على الحاضر، وليكشف ذلك الوجع الإنساني عبر جدل العلاقة بين المكان والكائن والزمان التي شكلت رهاناً آخر تمثل في مجمل أعماله الإبداعية بأجناسها المختلفة.

أحمد الشيخ، الذي ينتمي إلى الموجة المتأخرة من جيل الستينيات، أثرى المكتبة الإبداعية العربية بعشرات الكتب، التي تجاوزت الستين كتاباً بين رواية وقصة وكتابة للأطفال، كانت ذاكرة حية لواقع وخصوصية الريف المصري، وطقوسه وعاداته، وعنفه، وبساطته، وفطريته، وأوجاعه، وأحلامه، وشخصياته النموذجية، وأصالته في الذاكرة الإبداعية، فكانت أعماله إيقاعاً مختلفاً في المكان والزمان والرؤية، شكل المكان لديه جزءاً من أصالة عمله الإبداعي، بوصفه ذاكرة للزمان، ومرآة لتحولاته ورؤاه، ليصبح المكان زمناً ثابتاً والزمان مكاناً متحولاً، بهذا المعنى يرى أحمد الشيخ أن (الزمان الهابط والزمان الصاعد، أو قل الزمان المتتابع والزمان المتراجع عندما يلتقيان في بؤرة، ربما حول موقف أو ذكرى أو شخص، دوامات يصعب الإمساك الأكيد بمسارها المرعوش برغبة الامتزاج.. الأنات وصدى الصوت الحي، متشابكاً مع الشحوب الخانق لأنفاس ذوبها الفراغ، لكنها مازالت في الأذهان تحيا، وكأنها تتبادل مع الزمن الدوار غير الثابت رغبة البقاء المستحيل).

بهذا التجاذب بين المكان والزمان، أنجز أحمد الشيخ إبداعات شكلت علامة فارقة في المشهد الروائي والقصصي العربي، مثل: (الناس في كفر عسكر بأجزائها المختلفة،


الريف المصري

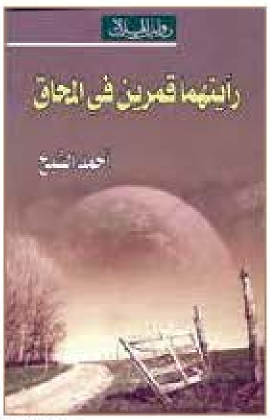
وحكايات المدندش، وحكاية شوق وسيرة العمدة الشلبي، وأرضنا وأرض صالح، وهوامش المدينة، وعاشق تراب الأرض، ورأيتهما قمرين في المحاق، وتوائم الكابوس السابع)، وغيرها من الروايات، إلى جانب العديد من المجموعات القصصية، مثل: (دائرة الانحناء والنبش في الدماغ، ومدينة الباب، وكشف المستور، والحذاء الصيفي، والبحر الرمادي، ونصف الساعة السعيد، والمنام المراوغ، وملاعيب الأكابر، ورسام الأرانب، وخطافة العيال، ومواسم الشروق، وعرض مجاني للجميع، وكلام مساطب، وجالس القرفصاء يتودد لروحه، وجيوب الكفن، وبغلة المواطن غالب منصور، وغيرها..)، لتكتمل دائرة الإبداع لديه في الكتابة للأطفال، مثل: (عسكري الشطرنج الأبيض، ونخلة حازم، والقط الكسلان، وأم الخير، والجاحظ، والعصفور الأخضر الترجمان)، دون أن تغفل الشاشة الصغيرة عن العديد من أعماله بما تحمل من خصوصية مكانية وزمانية ورؤية لعوالم القرية وجدلها مع عوالم المدينة، والتحولات التي طرأت على المجتمع المصري خلال تلك الفترات، فكان مسلسل (الناس في كفر عسكر)، ومسلسل (حكايات المدندش) وسهرة (حكاية شوق) من الأعمال التلفزيونية التي رسخت في ذاكرة الناس كما رسخت من قبل في شكلها المكتوب.

كان أحمد الشيخ حريصاً على تمثيل العوالم التي عاشها وخبرها، خاصة في القرية المصرية كما قال عنه د.صلاح فضل، مبيناً أن أحمد الشيخ قدم عبر سنوات طويلة في سلسلة أعماله عن (كفر عسكر)، نموذجاً فريداً للتمثيل الجمالي لتطور البشر والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية في القرية المصرية.. فقد اشتهر بحفره في ذاكرة القرية، التي هيمنت على وعيه الشقي من ناحية، ومغامراته الجسورة في دروب المدينة، التي خبر قاعها من ناحية أخرى، فكانت أعماله أشبه بمرثية للقرية القديمة، وفيها وعي الإنسان المنغمس فيها إلى أقصى حد، وهذا هو الذي يعطي نبض الحياة ونبض الصدق في الفن، حسب شكري عياد، وبالتالي كان الريف لديه هو المختبر الحقيقي لإبداعه، لأن (له في القلب حيز لا يستهان به).

أحمد الشيخ متعَب بأحلامه، برهاناته التي لم تكن خاسرة أبداً، لأنه مؤمن بطاقة المبدع على التحدي المستمر، لأن المبدع ابن الحياة، والحياة تتجدد كما عبّر في روايته الأخيرة (توأم الكابوس السابع) وقصته الأخيرة (لكن الحياة تتجدد) حين اتخذ من شخصية (سنب زوسر كا) الكاتب الفرعوني مرآة لذاته المتمثلة في شخصية (أحموزي) الذي صار من غير تدابير مسبقة (سنب زوسر كا) جالساً قرفصاء الزمن القديم، مختبراً سيرته وسيرة الناس والوطن والأرض، في ذاكرة التاريخ، لتبقى أعماله شاهدة على قوة الإبداع في مواجهة الزمن.







من مؤلفاته

مزج بين وعيه التاريخي للماضي والتفكير في رؤى المستقبل

كشف في رواياته وقصصه الوجع الإنساني عبر جدل العلاقة الزمكانية


أرنولد توينبي


صلاح فضل



مفيد أحمد ديوب

ثلاثية الخيال والأدب والأنسنة..

الرواية انعطاف مضيء في حياة البشر

لم يجد الإنسان أجمل من الإنسان ذاته منذ دهشته الأولى وتعرّفه إلى نفسه، حين نظر إلى صفحة الماء الزرقاء التي عكست له أول مرة صورة وجه كائن عجيب بجماله مُدهش بملكاته وطاقاته.. ثم تتالت دهشات عقل ذاك الكائن الفريد حين غاز ذاك العقل في عمق مزاياه، وغاص في فرادته، وأبحر في شغفه لاكتشاف العالم والكون، وفي اللعب في الأفكار والأشياء باحثاً عن معانيها وجوهرها وحقائقها، وصولاً لاكتشاف قيمتها ومعنى وجودها.

فتصدّرت حاجة ذاك العقل إلى حرية نشاطه منذ ذاك الحين جميع حاجاته الأخرى: مثل حاجته إلى حرية التفكير في كلّ ما حوله من ظواهر طبيعية واجتماعية، وحاجته إلى حرية التحليق في الخيال إلى حدود الكون، وتشكيل أحلام كبيرة تصل في مداها إلى حدود تغيير العالم ليكون أكثر جمالاً.

فبدا لذاك العقل أن تلك الحرية لم تكن مجرّد رغبة عابرة أو فكرة جميلة، بل أضحت لديه ضرورة وجود، ولازمة حيوية لنشاط العقل وإبداعه البدائل والحلول لمشكلاته، كي يُكمل شغفه واكتشافه، ومن ثم يقفز فرحاً وهو يحقق سعادته عبر تحقيق انتصاراته الصغيرة المتتالية على مشكلاته وإبداعه الأفكار والحلول لها، وعبر إجاباته الفكرية الناجعة عن أسئلة الحياة والوجود، وعبر نجاحاته العقلية في التغلّب على صعوباته وتحديات عصوره.

فكانت (الفكرة) التي تفرّد فيها ذاك العقل البشري هي التي أنقذته من الانقراض، بل مكّنته من السيطرة على قوى الطبيعة وجعلته سيداً على هذا العالم.. في الوقت الذي تنامت لديه الأحاسيس بالمسؤولية عن بقية الكائنات، وعن مكونات الطبيعة كلها.

وكان (الخيال) هو ذاك الحصان المجنح الذي خلَق في الإنسان ومكّنه من إبداع تلك (الفكرة) الناجعة، ثم طار فيه إلى عوالم مختلفة عن عالمه الضيق الصغير الذي يعيشه واجداً له النماذج العديدة والبدائل الكثيرة، ليجعله قادراً على المقارنة والمفاضلة.. ينقله خياله إلى عوالم مُتخيلة ليرسم خطوط آفاق جديدة لعالمه ليكون أجمل.

هكذا يفعل الخيال في حياتنا إذ (يؤدي دوراً حاسماً في معظم جوانب الحياة الإنسانية: في الفنون البصرية وفي الأدب وفي العلم وفي التفاعلات الإنسانية العادية أيضاً، وعبر الثقافات الإنسانية المتنوعة..). كما أوضح د. شاكر عبدالحميد في مقدمة كتاب: الخيال من الكهوف إلى عالم الأتمتة.

لقد حظي (الخيال) باهتمام الفكر الأوروبي قبل قرون عديدة كما يؤكد ذلك الكاتب في قوله: (وعبر قرون من تاريخ الفكر الأوروبي اعتبر (الخيال) في أحسن حالاته وسيطاً بين الإحساس والتفكير، لكنه أصبح منذ الحركة الرومانتيكية (١٧٠٠م) الملكة أو القدرة الأولى في العقل الإنساني، واخترق الخيال – كما قال جون ديودي– أكثر من أي قدرة أخرى ذلك القصور الذاتي المميز للعادات السلوكية، وكذلك التفكير النمطي الذي يتحرك فيما يشبه العادات العقلية، حيث يتجاوز الخيال تلك العادات ليصبح جوهر الوجود الإنساني، إن لم يكن هو الوجود الإنساني نفسه، كما أشار الشاعر الإنجليزي وليم بليك..).

ومن مجموع ذلك استحوذ ذاك العقل البشري على الأمل الدائم، والمثابرة الدؤوبة وتدرّب على رسم الأحلام المتجددة، وتعلّم كيف يفجّر طاقاته الكامنة، ويحفزّ ملكاته، ويوجهها باتجاه تحقيق أحلامه.

وقد أسهم الأدب والسرد الروائي في سياق تلك الرحلة الأسطورية للعقل البشري فطار فيه خياله منذ وقت مبكر من رحلته، وحلّق به حصانه المجنح إلى عوالم الأدب، ليخط هناك أساطيره هو فيها، ويجعل من (الأدب) وفنونه ذاتها رافعة جديدة لارتقاء نزوعه الإنساني، عتبة تلو العتبة.. إلى أن أضحى: (الأدب هو الخيمياء التي تحول الحقيقة إلى كلمات لتبدع بذلك ظاهرة جديدة تدعى الحقيقة الروائية) – كما

وصفها شهريار مندني في كتاب (أصوات الرواية) ترجمة لطيفة الدليمي- فأضحى الشعر لدى ذاك العقل البشري تحليقاً دائماً بعيداً عن استنقاع الواقع وجاذبية والأرض معاً، وقصائد مُتمرِّدة تُمجِّد بطولات رواد الفكر والمعرفة وقيم الأنسنة، وأمسى المسرح أباالفنون، وملاعب (العقل) المبدع، وميادين (الخيال) الذي أنسن البشر، وأضحت (الرواية إحدى أدوات المعرفة القائمة على حركية الفكر والنزوعات البشرية والتحولات المجتمعية في جوانبها الأخلاقية والجمالية).. كما أصبحت الرواية عشق الكتابة والشغف بالأحلام وخلق الأساطير المعاصرة، وهي تتألق في معرض بحث كاتبها عن إيقاع الكلمات، وإيقاع الحياة، ليكون طريقة نحو فهم العالم - كما يخبرنا كوتزي-... تلك الرواية التي تشترط من كاتبها شغفه الجامح، وقدرته الفائقة على التخيُّل، وإحساسه العالي بإيقاع اللغة وموسيقاها الداخلية، إضافة إلى موسوعيته الثقافية، وامتلاكه موقفاً فلسفياً من الحياة والأفكار يُمكِّنه من أن يقدم عملاً أدبياً يعتدُّ به.

كما أن الرواية تُسهم إسهاماً كبيراً في ارتقاء (وعي) العقل البشري وتنمية (ذوقه الجمالي) عبر عدة محاور متسقة مع بعضها، هي تنمية الخيال والتدرُّب عليه؛ فالرواية تحلِّق بعقل القارئ عالياً، وتنقله بعيداً عن الانشغال في تفاصيل واقعه وعالمه الضيِّق إلى عوالم مُتخيَّلة، فيتدرب (خيال) العقل، وينمو ليحلِّق مع خيال الروائي إلى تلك (العوالم الجديدة) الواقعية منها والافتراضية، ونجح في تُمكِّين (عقل) قارئ الرواية من التعرُّف إلى (نماذج) عوالم جديدة عديدة، تُمكِّنه بذلك من المقارنة مع عالمه الواقعي الوضعي، وتفتح له بدورها آفاقاً جديدة للتخيل والتأمل.

كما حفزت الرواية عقل القارئ على (التفكير) في كل المسائل والقضايا الإنسانية التي يتناولها الروائي في روايته.. وكان للسرد الروائي- عبر ذاك التحليق بالخيال والتحفيز على التفكير والتأمل- الدور في انتقال (العقل) من الوضع الواقعي الحسي الملموس إلى مرحلة التجريد، وانفصال الأشياء وقيمتها ومعنى وجودها عن حاجاته النفعية المباشرة، وبذلك أسهمت أيضاً في تبديل (معاييره) لقيمة الأشياء، فعوضاً عن استخدام (معيار المنفعة) والربح والخسارة الذي استخدمه الإنسان البدائي، يسهم الأدب في ارتقاء الإنسان القارئ حين يشرع في تعلُّم استخدام معيار (قيمة الأشياء في جوهرها) لا في منافعها أو في مظاهرها، فتُصوَّب بذلك عدسات مناظيره لرؤية العالم، ورؤية الذات، والآخر المختلف، وتُصحِّح المفاهيم والتصورات والأفكار، وكأن الإنسان يولد من جديد كائناً جديداً، إضافة إلى أن إسهام السرد الروائي والرواية- التي (تُلهم خيال) الأجيال البشرية- ساعد في تدريب مهارات العقل والتدرب على الإبداع من خلال فهم مشكلات المحيط وإبداع الحلول لها، وتسهم الرواية في تعلُّم خلق البدائل والتكيُّف الإيجابي مع المشكلات، كذلك أسهمت الرواية في تأصيل النزوع الإنسانية وتكريس قيم المحبة والقيم الأخلاقية وتعلم ذهنية الانفتاح، وثقافة التعايش ونبذ نزوع العدوان والتعصب والكراهية. وأسهمت أيضاً في كسر حالة الجمود العقلي والانغلاق المذهبي، ورفض تقديس الماضي والاتجاه صوب المستقبل بجرأة أكبر، وفي تعميق نزوع أفعال الخير وصنع الجمال في مختلف جوانب الحياة والعالم.

لقد شق الأدباء المكافحون طريقهم الوعر بصعوبات كبيرة، إلى أن فرض الإبداع الأدبي والروائي منطقه في حياة البشر وأثَّر في وعيهم وباتت الرواية وانتشارها- حسب تقديرات المفكرين والفلاسفة- مفصلاً انعطافياً في تاريخ أنسنة البشر وارتقائهم، وأضحى عالم ما قبل الرواية متخلفاً بدائياً، في حين أضحى عالم ما بعد انتشار الرواية وما أسهمت فيه هو عالم التحضُّر الإنساني، والخيال الإنساني والإبداع اللامتناهي. إنه الجدل التاريخي في حقل تطوُّر (الوعي) الإنساني بين تطور (الخيال) البشري وبين ارتقاء (الأدب والرواية)، وكل منهما يردف على الآخر غطاءه وإبداعه ويمده بطاقاته ليكتملا معاً في سياق رحلة إسهام الأدب وبحثه الدائم عن هوية الإنسان الثقافية والإنسانية، وإعادة هندسة هذا العالم الفوضوي المبعثر.

نجح الإنسان عبر إبداعه في الرد على أسئلة فكرية وإيجاد الحلول لمشكلاته وتحقيق سعادته

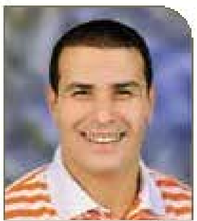
تفرد العقل البشري بالتأمل والإبداع فأنقذ نفسه من الانقراض

كان الخيال هو ذاك الحصان المجنح الذي حلق بالإنسان ومكنه من الإبداع

الشعر والمسرح إلى جانب السرد الروائي أصبحت أدوات معرفية قائمة على حركية الفكر

ولد في بيئة فلسطينية مفعمة بالثقافة

المتوكل طه: تفتحت عيناي ومداركي على مكتبة في صدر بيتنا



أحمد اللاوندي

المتوكل طه، شاعر من مواليد مدينة (قلقيلية) في فلسطين عام (١٩٥٨)، حاصل على الدكتوراه في الآداب، صدر له أكثر من (٥٠) كتاباً في الشعر والسرد والنقد والفكر والثقافة، انتخب رئيساً للهيئة العامة لمجلس التعليم الفلسطيني من (١٩٩٢- ١٩٩٤)، وشغل منصب وكيل وزارة الإعلام الفلسطينية من (١٩٩٤- ١٩٩٨) وأيضاً من (٢٠٠٦-٢٠١٢)، أسس بيت الشعر في فلسطين (١٩٩٨)، وترأسه لمدة ثمانية أعوام، انتخب أميناً عاماً للاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين من (٢٠٠٥-٢٠١٠). شارك في الكثير من المؤتمرات والمهرجانات الأدبية والثقافية في شتى بلدان العالم.. ترجمت الكثير من أعماله إلى عدة لغات، عمل سفيراً لفلسطين لدى ليبيا من (٢٠١٢-٢٠١٥)، عضو مجلس أمناء جائزة فلسطين الدولية للإبداع والتميز، نال العديد من الجوائز وتم تكريمه من قبل مؤسسات ثقافية وعربية ودولية.



المتوكل طه

هو هنا في حوار خاص لمجلة «الشارقة الثقافية»..

· أنت ولدت في (قلقيلية)، ما الذي منحته لك هذه المدينة العريقة؟ وماذا عن طفولتك وذكرياتك فيها؟ ماذا عن المتوكل الطفل؟

– قلقيلية هي سرّة العالم، هي المهد، هي النموذج، هي الحلم، هي العتبة والأرض الراسخة التي انطلقت منها، هي المياه الجوفية التي أعود كلما عطشت لأنهل منها، هي الذكريات التي تصطخب في براري مخيلتي، ولدت مثل أي طفل فلسطيني في هذا الريف الرعوي الباذخ الجمال، المليء بالبيارات المتصلة بالينابيع، ولدت وكانت الطفولة حيوية وناشطة.

· قبل (١٩٦٧)، هل كانت الأسرة ميسورة، بحيث لمتوكل كطفل، كان يجد ما يلزمه في هذه الأسرة؟

– صحيح ما تفضلت به، الأهم، أنني أول ما تفتّحت مداركي وفتحت عيني، وجدت مكتبة ضخمة، في صدر العقد، وهو البيت القديم، تلك الكتب جمعها والدي رحمه الله من جده، الذي كان خطيباً للمسجد العمري، ووالدي أيضاً كان شاعراً، بعد رحيله، جمعت له ديواناً واسعاً، وبعض قصائده الدينية منقوشة على


مدينة قلقيلية

بوابات المسجد القديم في قلقيلية. إن هذه الدواوين، والكتب، والمجلدات البنيّة الجلدية الضخمة، هي ما حفظت منها أنا، وحفظ منها أشقائي الكثير من الأبيات والقصص، إنها كانت سبيلنا إلى المعرفة، وإلى الانفتاح الحقيقي على العالم.

· إذاً، أنت ولدت في جو ثقافي؟

– بالضبط، تأصّلت مداركي على هذا الإيقاع، الذي سمعت به، منذ أن كنت رضيعاً، هذا فتح فضاءات مبكّرة أمامي، وأحسست بأنني أجنح مع ما أسمع، وفي الحقيقة، لم أكن مدركاً للمعنى، لكنني كنت أحبه، وأتماهى معه. هذا الإيقاع، أيقظ تلك الجمرة التي ظلت تخزّ في شراييني، إلى أن وقعت حرب (١٩٦٧)، فأحسست عندها بأن هذا المحتل الفاشي، قد سحق جبهتي، وهجّر طفولتي.

· هل احتلال الضفة وغزّة في عام (١٩٦٧) مازال ماثلاً في ذهنك، تتذكر مشاهد وصوراً وأحداثاً؟

– ليس فقط هذا، قلقيلية تقع بقرب ما يسمّى خط الهدنة، وطبعاً كانت طائرات الاحتلال تدك مواقع الجيش الأردني شرقي قلقيلية، وكانت تلقي بحممها على البيوت، اضطرّ أهل البلدة للهجرة شرقاً، كنت صغيراً، أختبئ وراء أمي وأبي، وصرت من النازحين. حدث أمر مازال يشكل نتوءاً في ذاكرتي، هو أنّ امرأة فاجأها المخاض، ولم يكن هناك أية آلية ميسّرة لولادة مريحة، تنادت النسوة، ووضعن البطانيات حول شجرة خرّوب كساتر، وأحضرن هذه المرأة، كنا صغاراً، نريد من باب الفضول أن نرى، ونتلصص على ما يجري، وقد سمعنا صرخة المولودة، لكن الوالدة نزفت إلى أن فارقت الحياة، وأذكر كيف أن الرجال المهدومين، والمذهولين، والمكسورين، كيف حفروا تحت الخرّوبة حفرة، وألقوا بها، هكذا ودون عزاء. هذا المشهد لا يمكن أن أنساه، ولا يمكن أن يمحى من ذاكرتي، إنه أمر صعب جداً.

· من خلال هذا المشهد، وغيره، بدأت رحلتك مع الإبداع ومع الكتابة، أليس كذلك؟

– نعم، بالتأكيد، لكن بعد أن ترسّخ وتعمق في داخلي، العامل الذاتي الأول، وهو المكتبة والبيئة الثقافية، لا أنسى أبداً الأستاذ خليل أبو لبدة، متعه الله بالصحة، هذا المعلم كان صاحب روح غنائية عالية بالفطرة، كان يدرّسنا العروض، وكأنه كان يشق ضلوعنا ويصب فيها تلك الأوزان والشعر بطريقته الساحرة والجذّابة.. أيضاً لأشقائي التسعة، كانوا قارئين بعمق. أتذكر أننا جميعاً عام (١٩٦٣) في ليالي الشتاء الطويلة، كنا نتغطى بلحاف واحد. كان أخي شوقي يقرأ في مقامات الحريري، وكنت أحياناً أستوقفه، لأسأل ما معنى هذه الكلمة؟ ولماذا قالها؟ فيجيبني: دعني أكمل أولاً. كما أذكر قصائد المتنبي، والمعلقات، وديوان أبي نواس، وكيف كان

ما حفظته من قصائد الشعراء العظام والقصص وأمهات الكتب كان سبيلي إلى المعرفة والانفتاح على العالم

شاهدت أمي وهي تفارق الحياة وتدفن دون عزاء تحت قصف شديد من طائرات الاحتلال


مع فدوى طوقان

يتهامس الكبار من أشقائي ببعض أبياته، التي كان من المحرّم سماعها، إضافة إلى قصائد عرار وإبراهيم طوقان. كل هذا المناخ هو الذي حمّلني القطرات الأولى، التي راحت تلتمع فيما بعد.

- متى أدركت أن في داخلك موهبة شعرية؟

– في المرحلة الإعدادية، كان هناك مجلة حائط في المدرسة السعدية، وكان الطلبة يتنادون للمشاركة بكتابة ما يجول في خواطرهم. أذكر أنني تأتأت ببعض الأبيات الشعرية، ونشرتها على مجلة الحائط، وفوجئت أن معلماً قد أثنى عليّ، وربت على كتفي. هذا ما جعلني حينها، أشعر بأنني أصبحت شاعراً. لكن البيئة الذاتية في البيت، لعبت الدور الحاسم في إيجاد هذا النسغ الذي لولاه ما أصبحت شيئاً في عالم الكتابة. من هنا، أتمنى على كل الآباء وربّات البيوت أن يصمموا بيوتهم ليس لما يحتاج إليه الجسم من البطن وما دون ذلك، بمعنى، أن تعطي الرأس حقه في مكونات البيت، وحق الرأس هو المكتبة. للأسف، نادراً ما تجد في بيوتنا مكتبات، المكتبة في أي بيت تلعب دوراً عميقاً، وعميقاً جداً في نتاج نماذج إبداعية. الكتاب، والفيلم، واللوحة، والمسرحية، وكل مكونات الإبداع.. باعتقادي، هي التي تشحذ تلك الفحمة، وتجعلها تتوهج.

- عملت في وزارة الإعلام الفلسطينية، وكنت وكيلاً لهذه الوزارة، العمل الرسمي بالنسبة إلى كاتب مبدع، هل يرخي ظلالاً سلبية عليه، استناداً لتجربتك الشخصية؟



إبراهيم طوقان



من مؤلفاته

– بشكل عام، كل سلطة سياسية تحتاج إلى سياق ثقافي.

- هلا حدثتني عن فدوى طوقان، التي بحثت وكتبت عنها؟

– فدوى، هي أمي الروحية، أذكر أن أخاها إبراهيم توفي في (٥ مايو ١٩٤١)، وقتها، قاموا بجمع كل ما كان على مكتبه في حقيبة بنيّة جلديّة. في تلك الآونة، وبين عامي، (١٩٨٢– ١٩٨٣)، كنت أرتب أوراقي، للبدء في رسالة الماجستير الخاصة بي، حيث كانت عن إبراهيم طوقان. قامت فدوى، بإحضار الحقيبة لي، والتي كانت مغلقة منذ عام (١٩٤١). وجدت فيها كنوزاً، (٣٢) قصيدة جديدة، ورسائله إلى فدوى، أحاديثه الإذاعية، محاولات ترجمات له، مقالات، وخربشات، وجدت بعض الجمل، وقصائد لا يمكن قولها مثل قصيدة (يا شهر أيار)، وغير ذلك، هذا الفضل الكبير يعود إلى فدوى. لقد أودعتني (١٧) قصيدة لها، وطلبت مني ألا أنشرها، إلا بعد وفاتها، وبالفعل، بعد أن توفيت أخرجتها في كتاب: (قراءة المحذوف)، وكتبت شهادة طويلة عنها. يا أحمد: فدوى كانت لا تعرف إلا شيئين، أن تبكي، وأن تحب.

الكتاب والفيلم واللوحة والمسرحية مكونات الإبداع الرئيسة وهي التي تشحذ الموهبة وتجعلها تتوهج

كنت أتنافس وإخوتي في حفظ أشعار المتنبي والمعلقات وأبي نواس وقصائد الشعراء عرار وإبراهيم طوقان وغيرهما

الملكية الفكرية وحقوق المؤلف



أحمد الرفاعي

لو عاد اليوم فريديريك نيتشه وشاهد هذا المشهد (الثقافي) الذي نعيشه، والذي اختلط فيه الحابل بالنابل، ماذا يمكنه أن يقول؟! دكاترة جامعيون وشعراء وفنانون وكتاب وأدباء لهم صولات وجولات في عالم الفكر والثقافة، يسطون على مؤلفات أجنبية وغير أجنبية، وعلى قصائد، وعلى نصوص مختلفة: وعلى عينك يا تاجر، دون أن يرف لهم جفن ودون أن يحسبوا حساباً لأي حسيب أو رقيب؟!

في منتصف تسعينيات القرن الماضي، شاءت الأقدار أن أعمل في مجلة (الشاهد) بصفة مدير تحرير ومسؤول للقسم الثقافي بنفس الوقت، وذات يوم تقدم أحد الأصدقاء بمادة دسمة بعنوان (السرقات الأدبية والفنية).. وبعد هرج ومرج في أسرة تحرير المجلة، تحسباً لتداعياتها، نُشرت تلك المادة على عدة حلقات، وبأدلة دامغة تؤكد الإدانة، التي جعلت الفضائح مجلجلة، والتي مازالت أصداؤها تتردد حتى هذه اللحظة، إلى الدرجة التي وضعت فيها مقولة: (علينا أن نجعل العار أكثر معرةً بأن نذيعه)، في سياقها الملائم، ولقد كان من نتائج تلك التداعيات أن مؤسسة (عربية) تعنى بشؤون الملكية الفكرية، قامت بالاتصال بالمجلة معربةً عن شكرها وتقديرها، متمنيةً تزويدها بعنوان ذلك الكاتب من أجل التواصل معه بهذا الخصوص.

إن مسألة السطو الأدبي التي نحن في صدد الحديث عنها لم تتوقف عند أي حد، ولم يسلم أحد من شرها، بما فيها الكتب التراثية، التي ارتكبت بحقها دور النشر المعنية شر المجازر تحت عنوان (التشذيب) و(التنقيح) و(التحقيق) من خلال إقصاء كامل العبارات والمعاني التي تجافي هوى المحقق وهويته الفكرية، ما جعل الكوارث تتراكم بغياب النسخة الأم، واعتماد نسخ مزورة. وتكفي الإشارة إلى المذبحة التي طاولت كتاب (ألف ليلة وليلة) كمثال على ما أصاب هذا الكتاب من طعنات بخناجر المحققين، وذلك بحذف عبارات، وإضافة ليالٍ لم تكن موجودة في النسخة الأم..

السرقات الأدبية لم تتوقف عبر تاريخ الكتابة وعلينا أن نسمي الأشياء بأسمائها

ومن نافلة القول أن نؤكد أن هذا الكلام ينسحب على الكثير من تلك الكتب (التراثية) و(التاريخية)، ولو تطرقنا إلى الفجائع التي انتابت تلك الكتب (العقلانية) وأصحابها، لتعرفنا إلى هول الصدمة: ويكفي أن نتذكر (عبدالله بن المقفع) و(ابن رشد) وغيرهما من الفلاسفة والمثقفين والمفكرين النقديين، الذين لا يتسع المجال لذكرهم، وخصوصاً أولئك الذين لم تعد تتواءم أفكارهم مع انحطاط (أفكار القرن الرابع عشر الذي انتهى إلى سقوط غرناطة)، والذي انتهى بابن رشد في (اليسانا) كبائع خيول وفخاريات، بدلاً من إتمام عمله على شرح فلسفة أرسطو!

إن أهمية الحكاية هنا لا تكمن في الحديث عن السرقات الأدبية، التي لم تتوقف عبر تاريخ الكتابة، والتي لم يسلم من الإصابة بفيروسها حتى الكبار: ولا نحتاج لذكر الكثير من الأسماء التي أصبحت معروفة: وإنما تكمن في حالة الاستهتار بنا كـ(قُراء) يصيخون السمع لحرف يعزف على وتر الدفق الأول للينابيع أو كـ(كتّاب) يتهجدون في محراب (في البدء كان الكلمة).. نعم، هنا يكمنُ سر الحكاية: وهنا تكمن أهمية (تسمية الأشياء بأسمائها).

وعليه: فإن الحكاية ليست بمثل تلك البساطة التي درجت عليها عادة الكتابة عن تلك (السرقات)، والتي تنحصر في ما يسمى بقوانين (حقوق الملكية الفكرية) التابعة لحقوق الإنسان العالمية، وخصوصاً المادة (٢٧) من حقوق الإنسان، والتي تتعلق بحق توفير الحماية للمصالح المادية والمعنوية الخاصة بالأفراد، والمرتبطة بالمؤلفات الفنية أو الأدبية أو العلمية، وتعتمد هذه الحماية على أهميتها المرتبطة مع الحاجات الإنسانية الحياتية المختلفة: حيث يساهم كل منها في تعزيز التطور الثقافي والاقتصادي والعلمي والتقني، وتساعد جميعها على تحسين حياة الإنسان المعيشية.

ولكن، ومع كل هذا، وبرغم تلك القوانين، فإن عملية انتهاك تلك (الملكية الفكرية) لم تتوقف في يوم من الأيام، بقدر ما كانت تزداد طينتها بلة كل لحظة، ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على ما ينتاب الحقوق الخاصة بالمؤلفين من تلك الانتهاكات التي تستهدف المصنفات الفنية والأدبية من خلال بيعها أو تأجيرها أو نشرها بطرق غير مرخصة من قبل صاحب المصنفات. أما الحقوق الخاصة بالعلامات التجارية والتصميمات الصناعية والاختراعات من خلال تقليدها بطرق غير مشروعة أو قرصنتها: فحدث ولا حرج..!

وعليه، وعلى ضوء كل ما مر: فإن المشهد الثقافي بأسره، ليس نبتاً شيطانياً، يغرد خارج السرب، بقدر ما هو نتيجة طبيعية لهذا المناخ الفاسد بقضه وقضيضه، ذلك المناخ الذي جعل الكلمة الفصل لأولئك الناطقين باسم (التخلف) والانحطاط، ولسنا بحاجة إلى ذكر أسمائهم، أو التذكير بالمصائب التي صنعتها (وصاياهم) و(تعاليمهم) التي صارت تنتشر في ربوع هذا الوطن، انتشار النار بالهشيم، والويل كل الويل لمن لا يذعن لتلك التعاليم ولتلك الوصايا ولمن لا يتحول إلى (قرصان) يبيد ويشوه ويسرق أوابدنا الحضارية والفكرية، والويل لمن لا يلجأ في نهاية المطاف إلى تلك الصرخة (الفاوستية): (يبدو الليل البهيم نازلاً بكثافة أكثر من ذي قبل.. غير أن نوراً ساطعاً يتألق في داخلي)!



(سيدات القمر) رواية الأجيال المتوالية

جوخة الحارثي.. أول عربية تفوز بالبوكر العالمية



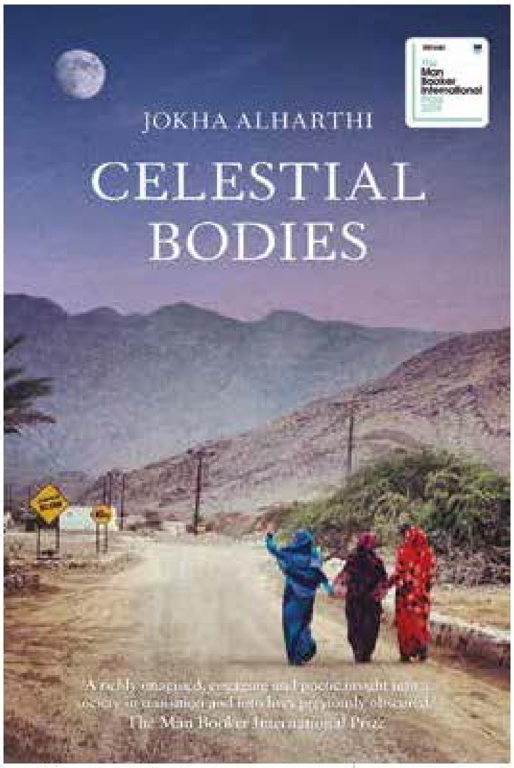
د. هاني حجاج

هذه أول رواية عربية تفوز بالبوكر العالمية تحت عنوان (Celestial Bodies)، حدث هذا الآن في صيف (٢٠١٩). تتداخل في رواية الأجيال (سيدات القمر) الصادرة عن دار الآداب عام (٢٠١٠) وتقع في (٢٢٤) صفحة، ثلاثة عوالم، مثل، دمى الماتريوشكا، الأوسط يظلل الأصغر، والأكبر يحتوي الكل. الصندوق الحاوي هنا هو مشهد عمان وأدق المراحل التي مرت بها.. ولم تتوقف عندها المؤلفة (جوخة الحارثي) كثيراً، بل ركّزت على تجارة الرقيق، التي ازدهرت في مرحلة ما.

> اعتمدت تصور ثلاثة عوالم مثل دمى (الماتريوشكا) المتتالية

وكان تجار العبيد يجلبونهم من شرقي إفريقيا وبلوشستان. ثم نغوص في تفصيلات العالم الأوسط، وهو مجتمع بلدة متخيلة اسمها (العوافي)، والطبقة الدنيا من أهلها الفقراء، وفي قاع درجات سلمهم يأتي الرقيق. وقد برعت جوخة الحارثي في تناول هذه الفئة جنباً إلى جنب مع سادتها وتبيان العلاقة التي تجمعهم ببعضهم بعضاً برموز لا تخطئ مرماها، وإسقاطات ناعمة أنثوية وإشارات شديدة الذكاء. لا ينحصر شكل المجتمع هنا في ظاهرة الرقيق، بل تتوسع إلى تناول أحوال المعيشة والبنى الثقافية الشعبية حيث تنتشر القصص الخرافية والأساطير نتيجة الجهل المستمر والحرص على التجهيل

أما عالم القلب الأصغر، نقرأ ما يجول في نفوس الشخصيات حيث لكل منها مأساتها وهواجسها وحكايتها الموجعة تحت قهر المجتمع. تناولتها جوخة الحارثي في نسيج سرد متشابك غير مهترئ ولا مترهل، سلس محكم يمسك بتلابيب القصة وأغراضها وقارئها. كما تمكنت من السيطرة على قبضة الزمن على كل من مستوى الكتابة وعمر أحداث الرواية، إذ نمر على أربعة أجيال بيسر ودون حيرة أو تشتيت، فننتقل من عام (١٨٠٢) وقت توقيع اتفاقية عدم بيع الرق الأولى إلى مسقط، واتفاقية الشارع السريع التي ستحول دون أن يحصل عبدالله وميا على مساحة لا بأس بها من الأرض، كانا يريدان الحصول عليها. النقاط التاريخية لا تسردها الكاتبة على سبيل توثيق الأوضاع السياسية التي مرت بها هذه الأجيال، بل هي خلفية محركة للحياة الاجتماعية الشاملة لهذه الشخصيات. العبيد وغيرهم في (سيدات القمر) ينشدون الانعتاق ولو من سجن الذات تطلب الحرية بالتحامها بالآخر أو بالاغتراب عنه. تجمع بلدة العوافي العمانية حكايات هذه الشخصيات المشعثة المغبرة المشتتة في القرن العشرين، حيث نرى ألف نموذج للعبودية بلا رسن، والعشق بلا قصائد، والعائلة بلا صلات رحم، والتقاليد بغير رحمة.



غلاف سيدات القمر

المؤلفة مشغولة بجيل المستقبل ستلاحظ ذلك في رواياتها السابقة (نارنجة) دار الآداب (٢٠١٦)، و(منامات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر (٢٠٠٤)، ومجموعة (صبي على السطح) دار أزمنة (٢٠٠٧) والنص الذي كتبته للأطفال (عش للعصافير) النادي الثقافي بمسقط ٢٠١٠). إن الجيل الأصغر في الرواية يعاني أكثر، هذا الجيل الذي تدرّب على النفاذ ببصيرته بسرعة إلى الأعماق، يجد نفسه فجأة إزاء جيوب محصورة من تلك الرواسب والذكريات، ربما لم يواجهها جيل سابق أبداً بغير ذريعة، وهو يواجهها تحت أعين الناس جميعاً وعلى رؤوس الأشهاد. إنه جيل يستكشف كل مكان، ويحول جحيم الروح إلى معارض صور حية، ولا مانع لديه من تناول طعامه من أكداس المخازن والسير بقيود غير مرئية، وربما كان

خطوط درامية تتقاطع مع تطور المجتمع عبر عالم القلب الأصغر ومن ثم الجيل الذي يستمد قوته من مستقبل وهمي


من معالم السلطنة قديماً

على حق في ذلك، فهو يستمد قوته من المستقبل الوهمي. إنه يشغل أذهاننا وأذهان الكبار في (سيدات القمر) كما لم يفعل جيل آخر مع أبناء عصره منذ زمن طويل إنه يزاحم ويبدّل ويحاول التنظيف، وبعضهم مدين له بالكثير، فمن منهم لم يرمقه، ولو للحظة، بعين الريبة، ولم يتساول عما إذا كان هذا الجيل معنياً حقاً بالحياة كما نفهمها؟ أم أنه يريد استغلال النفس البشرية بطريقة أكثر آلية وأشد استنزافاً فحسب؟ إنه يربكنا بإمكانيات للرؤية تتجدد باستمرار، ولكن كم هناك من أشياء وضعها أمامنا ولم يترتب عليها تقدم مماثل في حياتنا الداخلية؟ المؤلفة تفترض في روايتها أن شبابنا الثابت الخطى قد منح في الوقت نفسه القدرة على إعطاء الشكل الخارجي المرئي بالتدريج، بقدر مكافئ تماماً لأكثر حقائقه الداخلية صفاء، وتجعلنا على استعداد لتصديق أنه يملك هذه القدرة إلى الحد الأقصى. معالجة قد تكون أعقد مما ينبغي: فالتبسيطات جميعاً مهما بلغت من درجة تغلغلها، فماذا يمكن في الواقع أن يغير حالة شخص قدر له، منذ أيامه الأولى، أن يحرك قوى هائلة داخل نفسه ذاتها، وهي قوى يحبسها الآخرون ويلزمونها الصمت؟

(إنني أتعامل مع النقد بجدية شديدة، تصل إلى درجة الإيمان بأنه حتى في خضم معركة يقف فيها الفرد بجانب أحد أطرافها، يجب أن يكون هناك نقد ذاتي). كلمات للمفكر إدوارد سعيد: فلا بد من وجود وعي نقدي كي تكون هناك قضايا ومشكلات وقيم، وحتى حيوات نناضل من أجلها.. فينبغي على النقد أن ينظر لنفسه بوصفه عنصراً يثري الحياة، وفي حالة تضاد بناءة مع كل أشكال الطغيان والسيطرة والاستغلال: فأهداف النقد الاجتماعية هي المعرفة اللاقسرية، وغرضها الحرية الإنسانية! أما (جوخة): فقد مارست هنا عمليات النقد الاجتماعي في كل فقرات الرواية تقريباً، ولا تنبذ الجيل السابق (الرواية تهديها إلى أمها) لكنها تتمسك بصدق الحزن مع (ميّا) التي استغرقها العشق واستغرقتها ماكينة الخياطة السوداء ماركة الفراشة، عشق أسود صامت، ولا تدعو الله إلا بأن (تراه)، لكن أمها لا تفهم وتظن أن (ميّا) سجينة ماكينة الخياطة لا تكاد ترفع عنها رأسها إلا لتبحث عن الخيوط أو تتناول المقص.



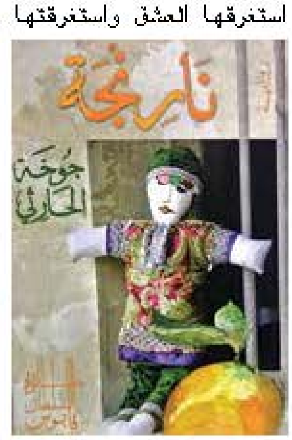
جوخة الحارثي

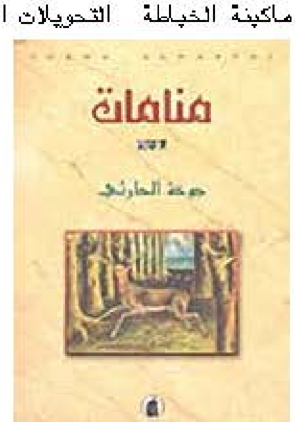
زوجها الأحمق سليمان يرفض أن تلد في المستشفى بمسقط حتى لا يقع مولوده (في أيدي النصارى!) وهي تسمي مولودتها: لندن. لا يعرفون شيئاً عن حبيبها المهاجر، لكنهم يتهافتون ويدلّون بعضهم على فتات وسخافات، الوالد يصيح اربطوا العبد (سنجر) حتى لا يعود يسرق خيش البصل مرة أخرى! (الكائنات منفصلة في اتصالها وهذا أقسى أنواع العزلة) هو المعنى الذي أرادته المؤلفة، في بعض خطوط الرواية التجريبيّة العبثيّة فكأنها رواية الهجرة العمانيّة، وما الشخصيّات المنعزلة المتشظية بين دروبها، سوى تعبير عن غلاظة قيود الأرض واستحالة التحليق نحو النجوم. (الحياة منشطرة شطرين كالليل والنهار: ما نعيشه وما يعيش بداخلنا)، الشخصيّات تعيش بين الأرض والسماء وفي أزقة النفس الداخليّة قاتمة كالليل وصارخة كالشمس. تبدو من بعيد حيوات عاديّة تتبع نمطاً تقليديّاً في مجتمع يؤمن بعادات بالية وشعوذات خرافية وأدوار محدّدة سلفاً للجميع. لكن، بالتدريج، يلمس القارىء حيرتها وتقلّباتها وفرديتها وتمرّدها، وهي تطوف في مسارات قدرية مخيفة.

ومن هنا، فإن الرواية لا تثير اهتمامك العميق إلا بقدر ما تشغل الذهن بتحويلات محددة، تلك التحويلات التي تؤدي فيها الخصائص الباهرة للغة دوراً رئيساً، لكنها لا تستحوذ عليك استحواذاً عميقاً إلا إذا وجدت آثار الفكر فيه متكافئة في القوة مع اللغة ذاتها. القدرة على الالتواء بالفعل العادي، حتى يحدث أثراً غير متوقع، وذلك دون الخروج على القواعد المعروفة والتحكم في الأشياء والمعاني، التي يصعب التعبير عنها، وبخاصة التحكم بوقت واحد في الإشارات والهارمونية والأفكار، وتلك عقدة الأدب الفذ.

ترصد مرحلة ازدهار تجارة الرقيق في مجتمع تتبلور فيه أحوال المعيشة والبنى الاجتماعية الثقافية

مارست الروائية عمليات النقد في العلاقات الاجتماعية والطبقية والشخصية





من مؤلفاتها

أعماله تشي بأحلامه البعيدة

وليد رشيد.. وحنين الذاكرة لمفردة البيت





محمد العامري

يثير الفنان العراقي وليد رشيد حالة من الاستغراب، عندما تصطدم بأعماله الخزفية متجاوزاً تقليدية المادة، فيكون التذوق هنا الاختبار الأهم في مواجهة مجسمات طينية، انتحت مكاناً مواربا في حضورها الجمالي الإشكالي، فالمشاهد لتلك الأعمال يحتاج إلى مهارة مختلفة لتحسس طاقة الشكل المستلقي على ظل مليء بالمنحنيات، حيث تتمدد المادة الطينية لتأخذ شكلها المجرد عبر حساسيات وملامس متنوعة..

ولم يكتف وليد رشيد بمادة الطين: بل هناك إضافات من الخيوط والأسلاك المعدنية تلتف حول خاصرة الجذع الطيني، فيتحول إلى تعويذة غرائبية تشع وتثير المشاهد عبر أسئلة الفن الحداثوي ومدياته المشارعة، والسبب يعود إلى امتلاك تلك الأعمال صفةً تركيبيةً معقدةً إلى حد ما، وبسبب تداخل مكوناته التأليفية المشفوعة بسؤال الفنان المعرفي والمفاهيمي، وهي تختص بشكل غير مباشر بما يشير إلى اللغة الفنية وطبيعة الاتصال والرسائل الذي يوصلها الشكل كمبثوثات صائتة وصامتة، وأذكر هنا ما ذهب إليه الفيلسوف الفرنسي مرلوبونتي الذي قال : (إن الفكر لا يوجد خارج العالم وبمعزل عن الكلمات الأفكار التي عبرنا عنها من قبل هي التي نستدعيها).

فما يذهب إليه الفنان وليد رشيد يتمثل في البحث عن طاقة الشكل الخارجية والداخلية، حيث يفتح الفضاء المغلق للشكل ليحدق في داخله عبر سؤال فلسفي دقيق، فهو يعبر بذلك عن مجمل وجوده الإنساني، وفي السياق يقول كروتشه: (الطير يغني للغناء ولكنه في غنائه يعبر عن مجمل حياته).

فالفنان وليد: هو ذلك الإنسان الذي لا يعبر للواقع المرئي اعتباراً بوصفه مخترقاً وواضحاً، وإنما للواقع خارج معناه المرئي ليفجر سؤاله الوجودي، عبر استنطاق مخيلة الواقع ذاته، أي تخييل المرئي بوصفه محفزاً للسؤال الأكبر، وهي مهمة ذات تعقيدات تنتظم في اكتشاف الذات، عبر العالم المنهوب وبقايا غباره الداكن، ليعيد صياغته في سياقات تتوافق ونزعاته الوجودية عن طريق الوسائط الإستطيقية المتاحة والمتخيلة، لتدوين الألم الخاص والعام، والذي يشكل مغذيات بعيدة وقريبة للانغماس في طبيعة تلك الأعمال، وهي بمثابة يوميات الفنان ذاته في الدفاع عن مدونة الحياة وأسئلتها الملحة.

فكلما نظرنا إلى ما شكّله الفنان وليد من طين، ندرك رشاقة اليد ووعيها في تحسس تلك المادة الأقدم وجوداً، حيث تترك أصابعه أثراً إنسانياً بديعاً على جسد الطين في مراحله الأولى، ليتحول إلى حمأ مسنون لفحته النار بجوهرها لتعطيه قسوة الوجود، لتدخل تلك العجائن إلى وعي الخيميائي، من خلال استدراج كُنْه المادة ومحمولاتها الرمزية من بصائر مرئية وسمعية، وهي صورة لطاقة العناصر الأولى للمادة، التي تتشكل منها النتائج المتخيلة في إبداعات وليد. ونراه يذهب إلى تجفيف متخيلاته الطينية من الثرثرة والزوائد إلى حد بعيد، باحثاً عما يختبئ في المادة ومقصياً الظاهر منها، متساوقاً مع ما ذهب إليه النفري بقوله: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة). هذا الإيجاز الذي يتبناه الفنان وليد رشيد هو بمثابة تعميق للصمت الكامن في الشكل، والذي يقدم وعورة لذيذة في قراءة تلك المجسمات، ويحضرني هنا قول الرحالة الشهير ابن بطوطة: (أسعى جهدي ما استطعت ألا أسلك طريقاً كنت قد طرقته سابقاً).

ومن عناصر الحنين التي تلح على ذاكرته، مفردة البيت، في الرسم والتلوين والنحت، فالبيت الذي يرافق وليد رشيد هو بيت بلا سقف، بل بيت بسقف سماوي محكوم







من أعماله

بالبساطة والضوء، يقول أرسطو: (يبدو أنه شيء ما غامر ويصعب إدراكه، إنه الفضاء). فالبيت الذي يجترحه وليد هو صورة من صور مكنونات الحرية، حيث لا سقف للبيت، وهو منافذ كثيرة للضوء، نراه وحيداً يدافع عن وجوده عبر نبضه الحر، فهو الجملة الحميمية وخزان الذكريات، الحلم والملاذ، شاعرية الخُطا الأولى.. وبرغم اختلاف الموضوع المجسم في ما يذهب إليه الفنان، فإنه ينتظم في طبائع صياغاته، لكنها هنا أقرب إلى ملامسة الواقع كصيغة مجسدة في مفردة البيت، فقد أخرج البيت من صورته التقليدية ليذهب به إلى طبيعة النحت الذي يجترح بيتاً في المخيلة، لكنه لا ينفصل عن مفرداته الواقعية، فهو عالم مستقل منذ بدء الخليقة، لكونه يمثل طمأنينة ما، وسياجاً لدرء الخطر، ويعمق الدفء والحنين.

كان للهجرات المتعاقبة لوليد رشيد، أثرها الأبعد في اقتفاء أثر البيت واستدراجه لحاضر عمله الفني، تحديداً العمل الفخاري، الذي اتشح بلون الطين متوافقاً مع طبيعة البيوتات العراقية في الأرياف، حيث يأتي الفنان إلى المكان المهجري، وهو يحمل بيته في حقيبة الذاكرة، بيت الرائحة وبيت الأصوات، صوت الأم والأطفال، وصولاً إلى طبيعة الظلال والأشجار، فمن الصعب إقصاء ذلك الحنين بكونه مكوناً أساسياً في ضمير الفنان.

لا يمكن بأي حال فصل القيم الجمالية في العمل الفني لدى وليد بين خزف وتصوير، بل هي تعالقات متصلة تتبادل الفعل والتعبير، بغض النظر عن طبيعة الوسائط المستخدمة، حيث نرى أن الخطوط التي تسري في جسد اللوحة قد انتقلت إلى جسد الطين بصورة حزوز غائرة تتحرك حول المجسمات بشكل دائري وعمودي، كما لو أنها حارسة لفضاء المجسدات، ويعود ذلك لانشغال الفنان في معظم وقته في تخطيطات ربما تكون رسوماً أولية لمجسم فخاري لتتحول فيما بعد إلى لوحة فنية، وقد حقق ذلك في كثير من الأحيان في الأعمال التركيبية التي تجمع بين الوسيط الورقي كصفحات كتاب، وبين كتل فخارية تتقدمه أو تتبعه، فهي حالة متكاملة ينبغي التعامل معها بصورتها الكلية، لذلك استطاع وليد أن يخرج من حصار المادة الخزفية محدودة التعبير إلى فضاء تأليفي متنوع جمع فيه وسائط عدة ليختبر لذة الفن بكل ما وقعت عليه عينه، ففي محترفه تستطيع ان تعرف بماذا يفكر الفنان وليد: هنا عبارة عن الوقت والفن، وهناك شطحات صوفية كتبت في أوراق نامت على الجدار، ومجموعة هائلة من التخطيطات تشي بمشاريع فنية قادمة.. وهنا نستطيع القول: إن وليد رشيد فنان يقوم بتشييد أحلامه البعيدة، ليقدم لنا سؤاله الفني المغاير لما عرفته صالات العرض في مناخات النحت الفخاري والخزف والرسم والتلوين، فهي أفعال صادمة للمتلقي، الذي يواجه تلك الكائنات الفخارية المتحركة، والتي تبث رسائل ملغزة لواقع تراجيدي مؤلم.



كروتشه



مرلوبونتي

ترحل خطوطه من التصوير إلى التقرير الفخاري لتمثل حضورها الجمالي والإشكالي

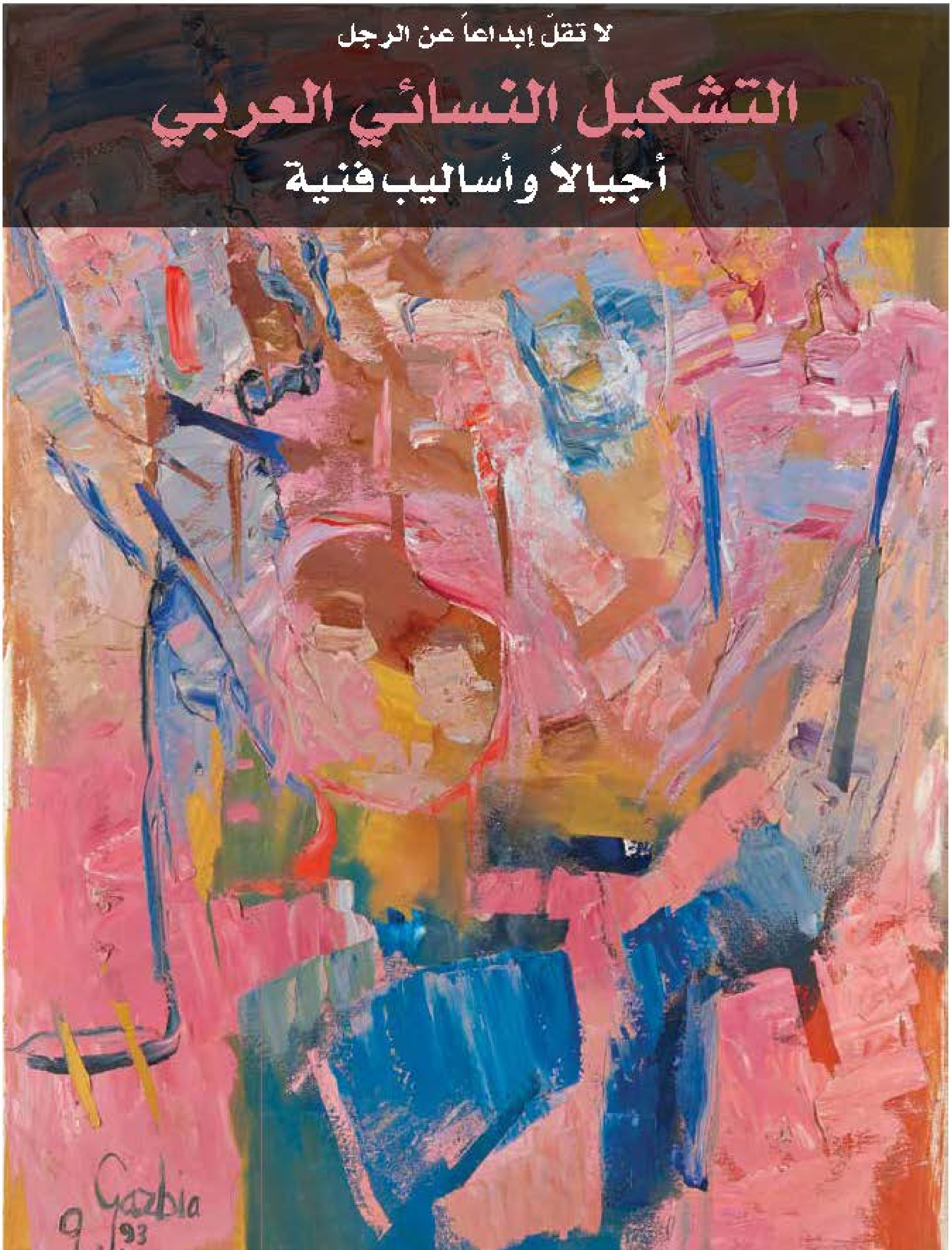
أضاف الخطوط والأسلاك المعدنية إلى مادة الطين ليثير أسئلة الفن الحداثوي

يجسد في أعماله مقولة (مرلوبوتي) إن الفكر لا يوجد خارج العالم وبمعزل عن الكلمات

لا تقلّ إبداعاً عن الرجل

التشكيل النسائي العربي

أجيالاً وأساليب فنية



احتلت المرأة موقعها مبكراً في الحركة التشكيلية العربية، ولعبت منذ البدايات دوراً تأسيسياً رائداً، بل لن نكون مبالغين إذا قلنا، إن هناك اتجاهات فنية عديدة، دخلت تاريخ الثقافة العربية الحديث، ما كانت لتعرف الازدهار والنضج اللذين نتعامل معهما اليوم من باب المسلمات، لولا الدور الذي لعبته فنانات من الرعيل الأول، حملن جرأتهن الخلاقة وتجاربهن، ومعاناتهن المختلفة.

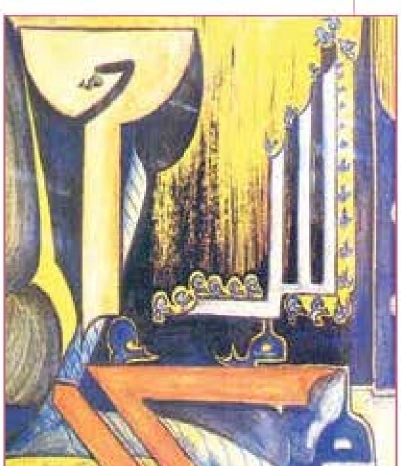


خلف أبوزيد

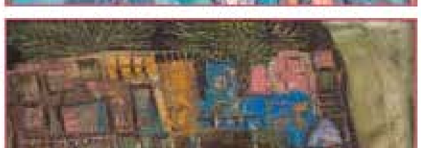
احتلت المرأة دورها الفاعل مبكراً في الحركة التشكيلية العربية

شكلت تجارب الرائدات جانباً إبداعياً في مرحلة التأسيس لحركة فنية معاصرة

وإذا كانت الأساليب تنوعت بتنوع الفنانات والخلفيات الثقافية، التي انحدرن منها من السريالية إلى الواقعية الجديدة، ومن التعبيرية إلى الانطباعية أو التكعيبية، فقد أثبتت تجارب المرأة في حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة، وعبر أكثر من نصف قرن، أنها لا تقل فاعلية وأهمية، بل وحضوراً عن تجارب الرجل، بل إن هناك إبداعات تشكيلية للمرأة العربية، منذ الأربعينيات وحتى اليوم، جاءت متفقة في هواجسها وجمالياتها وأشكالها التعبيرية لإبداعات الفنانين بما حملت من ثراء وتنوع وتجدد، وارتفاع مستوى إبداعهن حتى وصلت مشاركاتهن إلى التظاهرات الدولية في الفنون، مثل بيناليهات فينيسيا وسان باولو ومعرض دوكيومينتا في ألمانيا، عدا المعارض الجماعية والخاصة لهن، داخل وطننا العربي، وتزايد جمهورهن ومقتني أعمالهن، ليتأكد لنا الدور المهم الذي مارسته الفنانة التشكيلية العربية في تأسيس وتطوير وتأصيل الفن العربي المعاصر، وتشكل تجارب الرائدات جانباً إبداعياً متميزاً في مرحلة التأسيس في الحركة الفنية المعاصرة، عبر ما حملت أعمالهن من صيغ محلية تجاوزت في أساليبها الصيغ التقليدية الأوروبية، التي سادت الفن في مرحلة الرواد الأوائل، من حيث البحث عن جماليات وعناصر شعبية تراثية قادرة على الحياة من جديد، ضمن إطار معاصر، كما في العديد من أعمال الرائدات، اللاتي مثلت أعمالهن، بصمة واضحة على طريق الإبداع الفني، الذي جاء لينهل من روافد التراث، ويستلهم جمالياته، كما في أعمال الفنانة العراقية مديحة عمر، التي انفردت بتجربة فنية أصيلة استلهمتها من العناصر التراثية، ومحاولتها المتنوعة للبحث عن صيغة فنية عربية معاصرة لها جذورها القومية، وروحها المعاصرة، والتي تمثلت في قدرتها على استحضار الحرف العربي جمالياً عبر الفن التشكيلي، وأيضاً أعمال الفنانة المصرية جاذبية سري، التي تعد رائدة حقيقية من رواد الفن العربي المعاصر، والتي جاءت تجربتها الفنية حاملة رؤية متطورة تبحث في علاقة الفن بالواقع عبر أبعاده الاجتماعية والقومية، التي قامت بترجمتها بصيغ تعبيرية حديثة، مستفيدة من الفنون الشعبية بفلسفتها وجمالياتها، ونجاحها في جعل الموضوع الاجتماعي محور فنها، حتى تجاوزت في شهرتها وطننا العربي، وأقامت أكثر من معرض فردي في عواصم العالم، وفي أعمال الرائدة تحية حليم التي اتخذت من عنصر المرأة الشعبية والأشياء التي تحيط بها وسيلة للتعبير الإنساني بروح محلية، وفي أعمال الرائدة نزيهة سليم التي ارتبطت بعلاقة وثيقة بتراثها العربي من خلال أعمالها المستقاة من البيئة، فقد رسمت مختلف جوانب الحياة، ودخلت بيوت الناس في الأحياء الشعبية لترصد أفراحهم وأتراحهم ومظاهر العمل، ولم تعزل الإنسان الشعبي عن جمالياته، كما في لوحة خياط اللحاف وسمر النساء، وغيرها







من لوحاتهن

من اللوحات التي امتازت بالشفافية والروعة الجمالية واللونية والخطية كمدخل للمضمون الانساني، وفي أعمال الفنانة الفلسطينية تمام الأكحل، التي تناولت بالتعبير الفني القضية الفلسطينية من جوانبها المختلفة الاجتماعية والسياسية والحضارية، واستخدامها للمرأة الفلسطينية كرمز من رموز المقاومة والصمود، وفي أعمال الفنانة السعودية صفية بن زقر التي استمدتها من التراث والبيئة المحلية، فقدمت فناً حمل روح التراث والأصالة، وفي أعمال الفنانة إنجي أفلاطون التي اتسمت بما يمكننا أن نطلقْ عليه الواقعية التعبيرية في مرحلة، ثم الواقعية الانطباعية في مرحلة أخرى، وتأثرها بروح البناء في الفن الإسلامي، الذى ترك أثره الواضح في فنها.

ثم كان لمرحلة الستينيات من القرن الماضي أثر مهم في مسيرة الحركة التشكيلية عامة والنسائية خاصة، فخلال هذه المرحلة ظهرت معظم المعاهد والأكاديميات الفنية المعاصرة، كما عاد عشرات الفنانين من الخارج، وخلال هذه المرحلة تنوعت وتطورت مختلف التقنيات الفنية، ولم يعد الفن حكراً على تقنية التصوير، حيث خاضت المرأة العربية غمار هذه التقنيات، فدرست النحت والحفر والخزف، وأبدعت محققة في ذلك حضورها الأصيل، إلى جانب تجارب الرجل، فنذكر على سبيل المثال في مجال الحفر الفنانة المغربية لطيفة التجاني، والفنانة العراقية عبلة العزاوي، التي تعد من رواد الخزف في الفن العربي المعاصر، وأيضاً في أعمال الفنانة منى السعودي في النحت، التي تعد من أهم تجارب المرأة العربية في النحت، والتي توزعت على أكثر من تقنية نحتية (الحجر، أصفر، مرمر، برونز، جص)، أما بالنسبة للتصوير، فتطالعنا الكثير من التجارب الجادة للعديد من الفنانات العربيات من أجيال مختلفة، فنذكر على سبيل المثال لا الحصر، تجارب كل من ليلى نصير، وأسماء فيومي، وهند زلفة، وموضي الحجي، وجمانة الحسيني، وشلبية ابراهيم، وليلى الشوا، وليلى العطار، وراجحة القدسي، وسيتا مونوكيان، التي عرفت بالواقعية الجديدة، وكشفت عن مهارة عالية في صياغة الجسم الإنساني، وتحريك الأشياء على سطح اللوحة الأبيض، وفي أعمال الفنانة حياة بوطيبة المعتمدة على التجريد كصيغة للتعبير عن العواطف والانفعالات الذاتية، وتجربة الفنانة ليلى نصير، التي اتسمت بالمضمون المأساوي الذي وصل ذروته في أعمالها الخطية، وفي أعمال الفنانة اللبنانية مرجريت نخلة، بأعمالها ذات السمة التأثيرية، ثم بأعمالها التعبيرية، التي اتسمت بفنية خافتة وبساطة وتلقائية، وأعمال الفنانة المصرية نازلي مدكور، التي تطالعنا لوحاتها بعالم درامي ذاتي مغلف برقة أنثوية.

وإذا تتبعنا إبداعات التشكيليات العرب نجد أن خطواتهن مع الإبداع التشكيلي، أخذت في التسارع مع بدايات هذا القرن، من خلال العديد من التجارب الفنية، كما في أعمال الفنانة منى حاطوم، وغادة عامر، ووسام فهمي، والتونسية مريم بورو، وفي أعمال الفنانة اللبنانية دوريس بيطار، التي عرفت بتعدد الوسائط الفنية، فهي تصور وترسم وتقوم بأعمال التجهيز والتركيب في الفراغ، وتصور فوتوغرافيا، والماضي والحاضر العربي حاضران في معظم أعمالها فكراً وشكلاً، كما في عملها التركيبي المتداخل الضخم المسمى (زنات طرب)، الذي عرضته في برلين، واخترعت فيه آلة بسيطة تصدر موسيقا تتداخل في العمل، وعملها التركيبي الآخر الضخم (قصة الصابون) الذي عرضته في مدينة رافنا بإيطاليا عام (٢٠٠٨م)، وأيضاً الفنانة السعودية جوهرة آل سعود، التي حملت ملامح التجديد في شكل اللوحة النسائية العربية، بما حملت لوحاتها من تنويعات تجريدية، بذائية وإيحائية، كما في لوحتها (العقد)، وأيضاً في أعمال الفنانة المغربية أحلام لمصفر الحاصلة على ميدالية الأكاديمية الفرنسية للفنون، التي اتسمت أعمالها بالتجريدية الخالصة، وهكذا نجد أنفسنا أمام تجارب متنوعة وثرية للمرأة العربية، وعطاءات متميزة في مجال الفن التشكيلي، لا تقل فاعلية وإبداعاً عن تجارب الرجل، في مختلف المراحل التي مرت بها حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة.

خاضت الفنانة العربية تجارب متنوعة ومتطورة في مختلف التقنيات الفنية

حملت لوحاتهن روح التراث والأصالة والبيئة المحلية

فنانات الرعيل الأول ومنذ الأربعينيات لعبن دورهن في التيارات والاتجاهات الفنية الحديثة في التشكيل العربي


إنجي أفلاطون


لطيفة التجاني


جاذبية سري


نزيهة سليم


تمام الأكحل


مديحة عمر

التفكيكية بين تسلط وحضور النخب التشكيلية



نجوى المغربي

كم عدد الحكايات التاريخية في اللوحة؟ وهل التفكير من دون صورة مستحيل؟ فغرف (دافنشي) المظلمة جاوها ثقب من ضوء حرك شخوصها، وجعلنا نقضي عشرين دقيقة على الأقل نقلب في معالم مقتنياتها الخشبية، لنعثر على معالم الصور المعلقة فوق حاملها، ثم نسأل (فوكس) كيف ثبت مسماراً في حائطه وعلق صورته؟ وكيف كانت عجلات (ماتين) بيضاء ودروبها مظلمة؟ وهل استطاعت المعطيات أن تحول اللوحة إلى مشهد يأخذنا إلى التحليل؟ قد لا تبطل فاعليات العمل الفني المعيشة إذا ما تناولت قضية أو دلالة، وعلى الأغلب تتناول اللوحة شيئاً يحاول جعلها تعيش مرتين، مرة على حاملها وأخرى في نفوسنا، وبصرف النظر عن كم اللون والرمز وخشونة السطح أو ملمسه، تستمر الفكرة لفترات أطول من عمر القماشة، فموضوعها وحقبتها الزمنية وتعبيريتها وأيقونة على الأقل فيها تجعلها جزءاً من تاريخنا الحسي الفني، بحيث يمكننا الاعتراف بأنها تشغل جزءاً من عنصرنا المعيش. مويس لويس يخطط المسطح وينغمس بقاعدتين أو أكثر بين اللون والنهج والخط، ومع ذلك تستجيب له مواجسنا الهادئة ويحقق وجوده لدينا في المطلق. وفي مشهد (جاكسون بلوك) يتحول مطلبه الهادف إلى صدمة تعيش معنا كمجتمع وأفراد مهتمين، وهناك في بعض الصورة، قد يختلس الراسم نصاً أدائياً، يغلب عليه الغموض أو التسطيح وقد يكون مقبولاً أو متوائماً في فترته الزمنية، أو ينحاز إلى الإهمال بعدها، وقد يعود للسطوع في إحدى الموجات الدعائية، لكنه لا يتسلط على الأزمنة التشكيلية، وإن ظل محتفظاً بحضوره في ممالك النخبة،شيء من أرنست ودالي وكاندنيسكي، كلها تفاصيل تظل إضافة كلما وضعت على المائدة التشكيلية، ففي دعوات العبث والفوضى والرغبات التفكيكية وموجات اللا فن والتحريض على الانفلات من القيود، تلتقي (شجرات موندريان) الواحدة في ثلاث مختلفات ومجموعات في جملة تجريدية تعبيرية تكعيبية لا تعترف بالغلو الزمني أو المسافة الجغرافية، تلتقط الصورة القضايا الجزئية فتشخصها كما يحلو للفرشاة لوناً وخطاً وكثيراً من إيقاع الراسم وثقب رؤية الرائي، وتظل في (ماجريت) حتى لو بقيت لقرون تنزف دما الحي الباقي قياساً لجمال أو قبح من يتأملها، ومن يتحمل لغتها الإشارية والبصرية، ففي الإيقاعات اللونية كانت الابنة التجريدية البكر في صاروخ (موندريان) إلى (ماركس) منظر الضوء في المرسومة وإضافة «كاندينسكي وبول كيلي، وصولاً إلى المحلية الانحسارية لتحديد ملامح مساحات ضيقة من الجغرافيا، أقطاب مدارس الفردية الألمانية والأمريكية وباوهاوس ليكر ولبشتز– تأتي تفصيلات اللوحة غالباً في المساحات الفارغة، أما شمالها فيلتهم غالباً لون زيتها) شميدث وكيرشنر ومولر) رواد الاتجاه الحار والسخاء –الأكواخ وبترة أوروبا التعبيرية، أطاعا –على الأرجح معلمهما الروحي جوجان، فاحتدت زوايا مسطحاتهم المشكلة، وتطرفت تعبيريتهم بلغة المدينة القاسية، وشمسنا (جوخ ومونخ)، اكتشافاً انطباعياً وثروة هائلة، رغم خلطته الغنية يأتي مزدهراً وتقدمياً كما اعترف (فرانز)، كيلي وريني، لا يخجلان ويطلبان منك كمتلق أن تكون شريكاً في الرسم، وقد يفسحان المجال لك معهما لتكون سريالياً غير استهلاكي وغير تقليدي –فهيا إلى يحيا الفن– الذي يبحث عن نفسه داخل العمل، فتفكيك الجسد كان حرية وفقراً وتهالكاً ورمزاً، فهي مواكبة لكل العصور وأيضاً تطور، تراكمت التجربة في (الصاروخ الساقط) تراكماً لونياً ومفاهيمياً، فتأطرت الموجودات والأحداث الزمانية ولم تنفصل عن المحتوى الفني في اللوحة، وكان توليفاً عمد إلى العناصر البنائية واستحضار المفردات الإيحائية، والدخول إلى فحوى الموضوع، من دون الانفصال الكلي عن الطبيعة، فكان الصلب التجريدي الأمثل، حتى إنك لتسمع صوت فاسيلي ومالفيتش، وترى القبول الشعبي لداداليا، باطن (دوشامب وموندريان) كان تشكيلياً تأملياً ولا نؤرخ لأيهما سبق الآخر قدر ما تأتي الأهمية في اعتمادهما على الحد الأدنى من عناصر الشكل واللون، يحاورهما الأبيض والأسود.

فموندريان كان تفوقياً جمالياً رأى أن تغلغل احتياجات اللوحة وقيمها الفلسفية كي تبني معاصرة صادقة في التصميم التشكيلي الهندسي – وبرغم كون اللون كالحاً عند (ليزيه وأرنست وتانكي) إلا أنهم أطروه بثقافة باهية في اللوحة كانت قارب نجاة للرائي من ثقافة الحرب، امرأة (ليزيه) الزرقاء تتوشح بالتفوقية، وهي بلا شك انحسار فني فردي متميز، واجه استحضار المعاني والرموز بدلاً من تشخيصها، وهي في الكثير ألوان وحشية ممزوجة ببعض الفطرية– وتلك أسرار تراكم التجربة التعبيرية التجريدية، مع الجرأة الأعمق في إطلاق العنان لاكتشاف الأنفس، ما عكس تقارباً عشوائياً ظهر في فترة انفتاح ثقافي واندماج بين التشكيليين، لطرح أفكار مثل التسامح ورفع راية الحريات والإنسانيات، بعد استقلال بعض الدول عقب الحرب العالمية

فامتزج الموضوع بالشكل حتى تناثرت بعض الشرور من الجسد على الروح، وصار نوعاً من التطرف أرجعه النقاد إلى بعث المنطق المثالي والفلسفة الأفلاطونية، في المسطحات المرسومة كعرض من أعراض فقدان التناغم المجتمعي، وسرى ذلك على بقية الفنون والعلوم، ولاقى قبولاً كبيراً بين أوساط المتلقين لخامات الرسم البدائية والأقرب للطبيعة لوناً ومادة، علاوة على إيجاز متعمد في مفردات اللوحة، خاصة في أعمال (ميرو)، وعروض (سويفي وكليمنت) في (سلم الهروب والمزرعة)، فقد جسدا فانتازيا باهية مع تكعيبية بخطوط رفيعة عائدة للأبيض والأسود برومانسية عبقرية خلطت الماضي بالحاضر، موضوعاً وفكرة وخامة، عن طريق الولوج إلى المضمون، عكس ما فعلت فطرة (ميرو) بأطيافها الملونة وتدرج اللون عند (ماتيس)، وصولاً إلى الثروة اللونية في مسطحه وأسقف (شاجال) الملونة في تصميماته الجامعة للون من الحياة وبهجة الحرية عند الفرشاة، أما تعامل(كيلي) مع اللون فقد تعدى مرحلته إلى انسجام مع ضوء الحياة، وكأنه في مرسوماته، الباسط ذراعيه على البيوت، شيء من فيزياء صيرت الفعل الحداثي إلى تجانس في (العمائر البيضاء)، برغم ما تلبسها من تجريدية مطورة وملثمة في قوة جسورة، كما تجسدها حركة الضوء والريح والكتابات السامرية (جزيرة الحلو والمر)، وكل فسيفسائه وصخوره الاصطناعية

> قد لا تبطل فاعلية العمل الفني إذا ما تناولت قضية أو دلالة تجعلها تعيش مرتين

في تجربته يتداخل الأدب والتشكيل

عزالدين نجيب:

أدين بتجربتي إلى ثقافة المجتمع في الستينيات


محمد رفاعي

عزّالدين نجيب فنان تشكيلي وناقد فني وقاص مصري، حصل على بكالوريوس فنون جميلة قسم تصوير في القاهرة عام (١٩٦٢)، أقام خمسة وعشرين معرضاً خاصاً للوحاته في القاهرة ومثلها في عواصم الأقاليم المصرية، وشارك في أكثر من (٢٠) معرضاً في العديد من دول العالم، كما شارك في العديد من الورش الخاصة بالفن والنقد التشكيلي في عدد من الدول العربية والأوروبية، وأشرف على عدد من ورش ومؤتمرات ومهرجانات للحرف التقليدية والتراثية.


فن التصوير المصري الحديث

أسس جمعية «أصالة» لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة، ورأس مجلس إدارتها، وأصدر من خلالها موسوعة الحرف التقليدية. انتدب أستاذاً لتدريس تاريخ الفن والتذوق الفني في كليات الفنون الجميلة والتربية النوعية ومركز إعداد القادة الثقافيين. من أهم كتبه في مجال النقد التشكيلي: فجر التصوير المصري الحديث عام (١٩٨٥)، التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر (١٩٨٧)، أنشودة الحجر عام (١٩٩٩)، فنانون وشهداء عام (٢٠٠١)، حامد عويس الإبداع والثورة عام (٢٠٠٣)، الفنان عبدالغني أبو العينين عام (٢٠٠٧)، موسوعة الفن التشكيلي عام (٢٠٠٧) كما أصدر كتاب «الأنامل الذهبية» يتناول فيه أهم الحرف التقليدية. وأشرف وشارك في موسوعة «فنون الحرف اليدوية» من خلال احتفالية فنون الشعب في مارس عام (٢٠٠٨). كما أصدر ثلاث مجموعات قصصية منذ الستينيات وأعاد إصدارها في مجلد معنون بـ «مشهد وراء السور» عام (٢٠٠١).

مجلة «الشارقة الثقافية» التقته في مرسمه بـ«وكالة الغوري» في قلب القاهرة وحاورته حول مشروعه التشكيلي وطموحاته في تطوير الحرف التقليدية.

- بدأت نشاطك الثقافي العام في مؤسسة الثقافة الجماهيرية أيام مجدها الذهبي، في عهد المفكر الموسوعي د. ثروت عكاشة، وشاركت في إرساء العديد من قصور الثقافة في الأقاليم المصرية: مثل الإسكندرية وكفر الشيخ وبورسعيد. هل هذه التجربة رسخت بداخلك محبة العمل العام وسط الهواة والتجمعات الحرفية والجمعيات الأهلية مهما كلف ثمن هذا الانتماء؟

– إلى حد كبير يعتبر السؤال يحوي



الفنان عز الدين نجيب

الإجابة، لأن تجربة العمل في الأقاليم ومع الجماهير تختصر مسافات كبيرة جداً من دور المثقف في التغيير الواقع والتأثير والتفاعل المباشر، لأن تجربتي في الرسم والكتابة سبقت تجربتي في قصور الثقافة، ولم يكن أي من إبداعي التأثير مثلما تأثرت بتلك التجربة التي نقلتني إلى مستوى أكبر من الإيمان بدور المثقف وخاصة في تلك الفترة، حيث كان النظام المؤسسي للثقافة يحمل نوعاً أحادياً وشمولياً للتوجه، ولكنه وفر هامشاً من حرية للمفكر والفنان.

تجربتي في محافظة كفر الشيخ «شمال مصر» دليل قوي على ذلك، حيث كان هناك تصادم شديد بين رؤية المثقف الحر المؤمن بحرية التعبير وبين نظام سياسي شمولي، في هذه التجربة كان دور ثروت عكاشة وزير الثقافة في ذلك الوقت جوهرياً في الدفاع عن المثقف ومثّل نوعاً من الحماية والغطاء ضد مراكز قوى عنيفة، حتى وصل الأمر إلى رئيس الوزراء والرئيس عبدالناصر شخصياً، لإصرار محافظ الإقليم على نقلي من المحافظة أو إغلاق قصر الثقافة، وكان لا بد من قرار سيادي لحسم الموقف وهو ما أبقى التجربة إلى حين.

- بعد الحراك الشعبي الذي قاده المصريون، هل أصبح المناخ مهيئاً لثقافة الجماهير بكل أطيافهم، وأصبحوا قادرين على طرح ثقافتهم المتباينة من عادات وتقاليد وحرفية وفنون.. إلخ؟

– الثقافة الشعبية ظلمت كثيراً على مدى نصف قرن، وهي ثقافة الشعب التي من خلالها يكون ذوقه العام ورؤيته للحياة ومطالبه من الجمال والمتعة والفن، سواء في فنون شفاهة أو فنون تشكيلية مادية أو حرف تقليدية، أعترف أن هذه الثقافة تم تجريفها إلى درجة فاحشة خاصة في السنوات الأخيرة. وهذا ما دفعني إلى تبني محاولة إحيائها مرة أخرى، ليس فقط باعتبارها فولكلوراً له طرافة سياحية، إنما باعتباره رافداً أساسياً من وجدان الشعب وجديراً أن تدب فيه الحياة لتقف مقابلاً للثقافة الرسمية المغتربة أساساً عن الشعب.

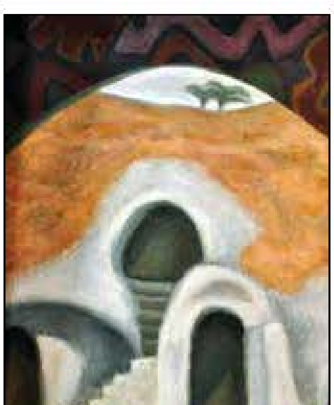
- هل المناخ العام في ستينيات القرن الماضي أتاح لك تعدد المواهب والاهتمامات، من ممارسة الإبداع القصصي والتشكيلي «تصوير»، ومتابعة المعارض بالنقد والتحليل والكتابة عن رواد الفن التشكيلي والعمل الأهلي بما يطلق عليك المثقف المتعدد الإبداع وفي نفس الوقت المثقف العضوي؟

– معك حق في استنتاج ذلك وربطه بتلك الفترة، لك أن تعلم أنني استطعت أن أجد منافذ للنشر قبل التخرج في كلية الفنون الجميلة، وصدرت لي مجموعتان قصصيتان: الأولى عنوانها «عيش وملح» مشتركة مع عدد من القصاصين، والثانية «أيام العز» نشرت نشراً أهلياً، ونشرت مجموعة «المثلث الفيروزي» عام (١٩٦٨) في هيئة الكتاب، يدل هذا على سماحة المناخ الثقافي لاستقبال كتاب وفنانين جدد وإعطائهم الفرصة كاملة، لك أن تتخيل أن يكتب عني «يحيى حقي» في أكثر من تقديم، وتتم تغطية ما أنشره وينشره زملائي، على نطاق كبار النقاد في ذلك الوقت، أمثال د. فاطمة موسى وفؤاد دوارة وعلي الراعي وغيرهم.

هذا يدل على أن فجوة الأجيال لم تكن موجودة، هناك حفاوة بالكتاب الجدد من خلال الندوات الأسبوعية في رابطة الأدب الحديث ونادي القصة، لم يعد هذا المناخ موجوداً، الكاتب اليوم يصل إلى الأربعين ولا يجد من يكتب عنه مقالاً وقد لا يستطيع أن ينشر كتاباً، أدين بالتحقق مبكراً إلى المناخ الثقافي في الستينيات.

- رغم كونك مؤسساً لعدد من الجمعيات الثقافية الأهلية. لم نسمع أنها رشحتك إلى أي من جوائز الدولة سمعنا أن أتيليه القاهرة رشحك لجائزة النيل للفنون، ما دلالة هذا الترشيح الآن؟

الفجوة بين الأجيال لم تكن موجودة ولم يعد أحد يحتفي بأحد لأن المشهد الثقافي اختلف كثيراً



من أعماله التشكيلية

– لك أن تعلم أن هذا أول ترشيح لي من أي جهة أهلية أو حكومية في حياتي، فيما عدا تكريم من نوادي الأدب بالثقافة الجماهيرية عام (٢٠٠٤). لم أشعر يوماً بأية حسرة أو عقدة اضطهاد، وما يحميني هو الوعي السياسي الذي أمارسه ورأيي في المؤسسات الثقافية، لم أكن طوال مشواري رجل المرحلة وبالتالي لم أكن من المتوقع لأرشح، وهذه المرة عندما أرشح لجائزة النيل للفنون، مع اعتزازي وتقديري لهذا الترشيح، لكنه مجرد اعتراف من أبناء جيلي ومن عاصروا تجربتي.

· حدثنا عن مشروعك « موسوعة الحرف التقليدية » في مصر. كيف بدأت الفكرة وإلى أي حد وصل هذه الانجاز؟

– هو مشروع مؤسسي كبير تم إنجاز جانب كبير منه، من خلال تبني جمعية «أصالة» له، بتمويل من بعض الجهات المانحة، كما عمل فيه العديد من الباحثين الميدانيين. وأصدرنا حتى الآن خمسة أجزاء هي: الأول وصدر في يناير (٢٠٠٤) يضم أربع حرف، خرط الخشب، المصاغ الشعبي، التطعيم والخيامية. والثاني صدر في عام (٢٠٠٥) ويضم الفخار والخزف، والزجاج المعشق بالجص، والنسيج والأزياء الشعبية. والثالث صدر (٢٠٠٨) ومخصص للعمارة الشعبية، والرابع صدر عام (٢٠٠٩) وهو مخصص للأشغال المعدنية، والخامس صدر (٢٠١٠) ومخصص لأشغال النخيل. ويُعَد الآن الجزء السادس وهو مخصص للأشغال الحجرية.

· ما السبيل لتطوير هذه الحرف التي تمثل بلا شك روح وهوية هذه الأمة وتحمل بصمات صانعيها؟

– أن تنظر الدولة إلى الحرف التقليدية باعتبارها جزءاً من بناء أساسي للثقافة الوطنية، والاهتمام بها لكونها استراتيجية ورافداً أساسياً في مشروع التعليم، تبدأ من المرحلة الابتدائية والإعدادية ثم المدارس الصناعية التي يجب ان تُعَلِم الحرف التقليدية، وهناك إمكانية للطلاب امتهان مهنة والعمل مستقلاً عند التخرج. إلى جانب صناديق متفرقة في عدة وزارات خاصة بالحرف ولا تنفق في أغراضها الحقيقية، فلا يوجد مشروع مؤسسي متكامل، وأمناء يجمعهم الإخلاص لتنمية الحرف، وصياغة مشروع متكامل لتوحيد هذه الميزانيات المهدرة في وعاء واحد ويتمتع بحرية الحركة والقرار.

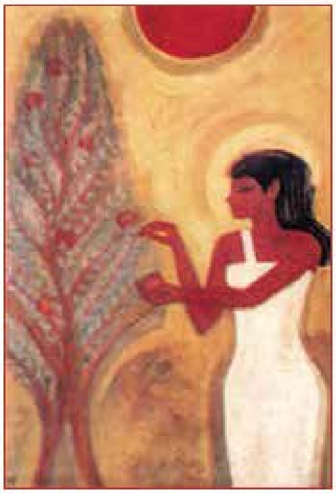
ويضاف إلى ذلك عنصر مهم جداً وهو إنشاء شركات تسويق مختصة لنشر مظلة واسعة لمنتجات الحرف في جميع أنحاء العالم، وهو ما يتم في كثير من الدول مثل الهند وماليزيا واليابان، وفي بعض الدولة العربية مثل المغرب وتونس.

· كتبت دراسات عن العديد من الفنانين التشكيليين في مصر مثل «حامد عويس» و«محمود بقشيش» و«عبدالغني أبو العينين» وغيرهم. ما هي المعايير التي تضعها حين تتناول أحد هؤلاء الأشخاص؟

– لم يكن الدافع أنهم لم يحظوا بالضوء والرعاية الكافية في حياتهم وبعد مماتهم فقط، بل لأنهم يمثلون مشروعاً حضارياً من خلال الفن التشكيلي يعبر عن هوية الثقافة العربية، وكل منهم ظلموا أحياء وأمواتاً، من دون أن تهتم بهم الدولة أو تعطيهم ما يستحقونه من تكريم.

· في بداية الستينيات بدأت الكتابة الأدبية قاصاً وأصدرت ثلاث مجموعات قصصية ومجموعة مشتركة قدمها الكاتب الراحل «يحيى حقي».. لماذا لم تستمر في هذا الاتجاه رغم الحفاوة النقدية التي لاقتها تلك الأعمال؟

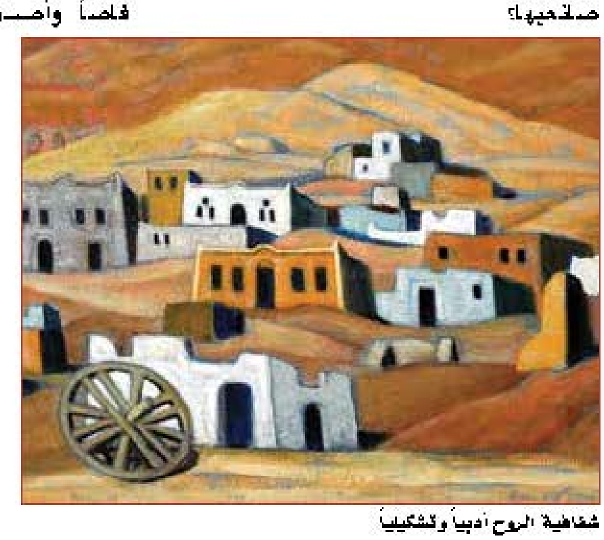
– لم أشعر يوماً بأن معيني نضب من الإبداع الأدبي، لدي مشروع قصصي وروائي، أحجمت عن النشر منذ مجموعة قصصية «أغنية الدمية» التي نشرتها عام (١٩٨٧)، ولم أنشر بعدها لأنني لم أشعر بالقناعة الكاملة بأنني انتقلت نقلة جديدة في الأدب، كما



تظرة تأملية

الكاتب اليوم يتعدى الأربعين عاماً ولا يجد منافذ لنشر إبداعاته أو تقديم تجربته

لا تهمني الجوائز ويكفيني اعتراف أبناء جيلي ومن عاصروا مسيرتي الفنية والأدبية



شفافية الروح أدبياً وتشكيلياً


علاقة بصرية مرتبطة بالواقع

تحقق في الفن التشكيلي، هناك رواية مكتوبة منذ فترة لم أفكر في نشرها، حتى يكتمل لدى مشروع أدبي يتواصل مع أعمالي السابقة، وأنني لا أريد أن ينمو العمل الأدبي نمواً تراكمياً فقط، إنما أريده منظومة متكاملة.

- إلى أي حد استفاد السارد داخلك من الفنان التشكيلي.. وما هي السمات المشتركة بين النوعين من الإبداع؟

- العلاقة بين الرافدين متصلة منذ تجاربي الأولى، هناك تأثير في الأسلوب التشكيلي في القصة، ولفت الأنظار إليه الأديب الراحل «يحيى حقي» في مقدمة المثلث الفيروزي، وهو بناء اللوحة في لحظة متوهجة بعلاقات تشكيلية بصرية في الواقع، لم أتعمد أن أفعل ذلك لكنه يخرج تلقائياً بإحساسي الطبيعي بلغة الصورة.

تأثير القصة في الفنون التشكيلية، لفت أنظار الكثير من النقاد حول وجود فكرة أدبية في لوحاتي، ولقد يكون من السهل الوصول إليها حتى من خلال قراءة عناوين المعارض مثل: همس الحيطان، فنتازيا الحجر والبشر، نداء الواحة.

إنني أدخل إلى المشهد التشكيلي برؤية فكرية تتداخل فيها الروح الأدبية بالروح التشكيلية، وكان يؤخذ علي في وقت ما، وكان النقاد التشكيليون يرون ظهور الحس الأدبي على اللوحة إقحاماً من وسيط على وسيط آخر، وكان هذا يقلقني كثيراً وربما كان من حسن الحظ بعد ذلك أن الاتجاهات العالمية في الفن التشكيلي أخذت بهذا الاتجاه، حتى سمي بـ«الفن المفاهيمي» ليكون العمل التشكيلي مفهوماً، وله سرد قصصي يكتبه الفنان ويعرض إلى جوار العمل التشكيلي، باعتباره يحمل رؤية أدبية تتجاوز المنظور البصري. وهذا ما أقنعني بأني ما كنت أمارسه في اللوحة من بعد أدبي ليس غريباً على الفن التشكيلي، وأذكر معرضاً أقمته عام (١٩٦٩) عنوان لوحة فيه اسمها «صانع المفاتيح الضرير» وكانت تحمل إحساساً باهظاً بثقل المأساة التي تعيشها مصر بعد نكسة (٦٧)، شكلته اللوحة في شكل رجل كفيف يقوم بصنع المفاتيح ويتحسسها بأنامله الدقيقة وبجواره صندوق مغلق يبدو عليه رسم المفاتيح التي بداخل الصندوق، كان هذا تعبيراً عما تحمله مصر من أسرار مجهولة والخوف من المستقبل، وكأن ما يقود مصر قدر ضرير لا نعرف إلى أين يقودنا.

- الاهتمام بالواقع شديد المحلية مستوحى من بيئات مصرية متباينة ومن طرز معمارية ومناظر طبيعية، وتجلى ذلك في عدد من المعارض مثل: همس الحوائط وفنتازيا الحجر والبشر، هل هو بديل عن استلهام تجارب ورؤى غربية تجريبية؟

- لم أكن يوماً أعاني أزمة التبعية للغرب حتى أحاول أن أكوّن رد فعل في جانب آخر. كنت مؤمناً منذ بداية تجربتي الفنية بأن منابعي هذا التراث وهذه البيئة.

عندما انتهيت من دراستي للفنون الجميلة اتجهت إلى مدينة الأقصر في صعيد مصر، وعشت فيها أكثر من سنة في مرسم الأقصر القديم، كبار الفنانين المصريين الذين حققوا ما نسميه بالأصالة والشخصية المصرية مروا من خلال هذا المرسم، بدءاً من الفنان «محمد ناجي» حتى الفنان «سيد عبد الرسول» وكل جيل الستينيات.

توقفت عن الكتابة لأنني لم أشعر بتحقيق نقلة نوعية في الأدب كما حققته في التشكيل

مخزون الطفولة كان دافعاً قوياً للإبداع لديّ والفنان الحقيقي هو طفل كبير


معرض فانتازيا الحجر والبشر


معرض همس الحيطان

كتبوا عنه ورسموه بعد أن سُحروا به

ماكس شودل.. رسام ومصور الشرق





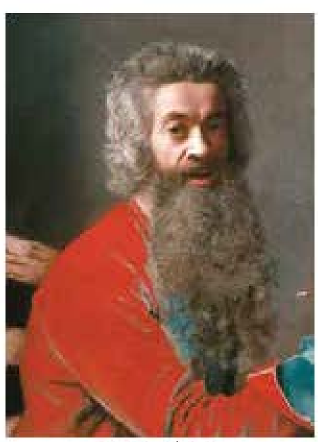
د. محمد أحمد عنب

لقد كان الشرق المنهل والمنبع الذي أعجب به المصوّرون والمستشرقون الغربيون وسحروا بما سمعوا من زائريه وما قرؤوه في الكتب التي كتبت عنه، وعبّروا عن ذلك في لوحاتهم وكتاباتهم، ونقلوا لنا بصدق مختلف جوانب الحياة، المعمارية والاجتماعية التي كان عليها الشرق، ومن أشهر هؤلاء المصوّرين؛ الرّسام والمصوّر النمساوي ماكس شودل، الذي كان مغرماً بالشرق وفنونه، وعبّر عن ذلك في لوحاته الفنية التي كان لها طابع ساحر وفريد، حيث تميزت بالواقعية الشديدة في رسم التحف التطبيقية وصدق التعبير والدقة في تنفيذ الزخارف.

ولد ماكس شودل في النمسا في (٢فبراير١٨٣٤م)، ودرس الرسم في أكاديمية فيينا للفنون تحت قيادة الفنان النمساوي الشهير فريدريش ريتّر فون فريدلاندر Friedrich Friedlander (١٨٢٥–١٩٠١م)، ثم انتقل شودل للعمل في مدن وبلدان مختلفة، منها باريس ولندن وإيطاليا، ومنذ عام (١٨٦٩م) أصبح عضواً في اتحاد الفنّانين في فيينا المعروف بـ(كونستل هاوس) Künstlerhaus، وتخصّص في رسم اللوحات بالألوان الزيتية، وبدأ حياته رساماً للصور والبورتريهات الشخصية، وحقّق نجاحاً كبيراً. ومنذ عام(١٨٦٨م) أعجب ماكس شودل بالشرق، وعبّر في لوحاته عن أنماط وأساليب الحياة في الشرق، وركّز بشكل خاص على رسم وتصوير التحف والفنون التطبيقية الشرقية. وحققت معارضه الفنية نجاحاً كبيراً؛ حيث عرضت لوحاته وأعماله الفنية في العديد من المعارض الدولية؛ كما في معرض الفنون بفيينا عام (١٨٧٣م)، وكذلك في معرض الفنون في سيدني عام (١٨٧٩م)، وحصلت أعماله الفنية على العديد من الجوائز والميداليات، ومازالت تحتفظ متاحف فيينا وسيدني وميونيخ بلوحاته الفنية الرائعة.

اتسم الأسلوب الفني للرسّام النمساوي ماكس شودل بالواقعية الشديدة والدقة في إبراز التفاصيل؛ حيث جاءت رسوماته كأنها صور فوتوغرافية، وقد تنوعت موضوعاته عن الشرق؛ فكان حريصاً على التعبير عن أسلوب ونمط الحياة الشرقية؛ وركّز في رسوماته على التحف التطبيقية بشكل عام؛ والتحف والفنون الشرقية بشكل خاص؛ فقد اشتملت لوحاته على أنواع مختلفة من التحف، كالنسيج والأباريق والطسوت المعدنية وأشكال السيوف العربية، ونماذج مختلفة من التحف الخشبية المطعّمة بالصدف، وامتازت رسوم هذه التحف بالواقعية والتجسيم والدقة الشديدة، كأنها نسخ طبق الأصل من القطع الفنية المحفوظة بالمتاحف العالمية.

وقد ظهرت المدرسة الواقعية في التصوير منتصف القرن التاسع عشر الميلادي كرد فعل للمذهب الرومانسي الذي ناهض المذهب الكلاسيكي، فتجنبت الحركة الواقعية الخيالية في موضوعاتها، كما ابتعدت عن التعبيرات الرومانسية، وكان شعارها تمثيل الأشياء كما هي، وقد لاقت هذه الحركة إعجاب واستحسان الكثير.



جان اتيان ليوتار



دو جاردان

والحقيقة أنّ إعجاب الفنانين والمصوّرين الغربيين بفنون الشرق جاء في محاولة منهم للبحث عن آفاق ورؤى جديدة للوصول بالفن إلى طريق الخلاص، ذلك أن مفكري الغرب وفلاسفته ونقاده أدركوا أنّ الحضارة المادية والمتمثلة في فنونهم، ليست هي الشيء الوحيد في البناء الإنساني، وأنّ روحانية الشرق هي الجانب المكمل لحضارة الغرب المادية، وأنّ الشرق نبع حضاري لا ينضب في كل مجالات الفكر والعلم والفلسفة والفن، وفي هذا يقول دوجاردان Dujardan: (إنني لا أتوقع الآن أن تأتي حضارتنا بالشيء الجديد، ولكن إذا أمكن أن أكون أكثر تفاؤلاً فإنني لا أستطيع أن أتصور إمكان حدوث ذلك، إلا من خلال النسمات التي تهب علينا من الشرق).

وكان ماكس شودل، متشبعاً من ثقافة الشرق وشغوفاً بها؛ لذا جاءت أعماله ولوحاته الفنية مستوحاة من نمط الحياة في الشرق، وقد تأثّر بالأسلوب الفني للرسّام الكبير جان أتيان ليوتار Jean Etienne Liotard (١٧٠٢–١٧٨٩م) وسار على خطى مدرسته في التصوير، وكان جان أتيان قد عشق الشرق وزار مدناً عديدة من مدن الشرق واستقر خمس سنوات فيها، واطلع على الحياة اليومية في تلك المدن بأدق تفاصيلها، وتأثر بها، وجاءت لوحاته في باكورة أعماله الفنية مستوحاة من الشرق، وتأثر به ماكس شودل بعد أكثر من قرن كامل من الزمان.

ومن أشهر لوحاته الطبيعية الصامتة، كانت لبعض التحف التطبيقية الشائعة في بلاد الشرق خلال نهاية (ق١٣هـ/١٩م)؛ فيظهر في اللوحة شكل طست معدني من النحاس الأصفر وعليه زخارف متنوعة؛ حيث يزخرف حافته من الداخل إطار به زخارف هندسية؛ عبارة عن أشكال دوائر تتبادل مع أشكال معينات بداخلهما زخارف متنوعة، ويوجد بجوار هذا الطست إبريق معدني رائع تزخرف قاعدته وبدنه زخارف متنوعة تشبه زخارف حافة الطست لكنها نفذت بحجم كبير وباستطالة بعض الشيء، وتزخرف رقبة الإبريق كتابات، كما يوجد بجوار الإبريق قاعدة معدنية مزخرفة بنفس زخارف الإبريق والطست، ويوجد في مقدمة اللوحة سيف تتخلله زخارف متنوعة. وقد وضعت كل هذه التحف الفنية على مفرش من الساتان باللون الأحمر، وتزخرفه زخارف نباتية متنوعة؛ حيث تزخرف أرضيته زهرة الآلة أو التوليب العثمانية ونفذت بشكل مكرّر بحجم كبير، كما أنها زخرفت بأنصاف المراوح النخيلية والفروع النباتية، وتزخرف طرف المفرش إطار مستطيل رأسي زخارف نباتية متنوعة عبارة عن زخارف الأرابيسك المميزة للفن العربي، ويظهر توقيع الرسّام ماكس شودل في أقصى يسار اللوحة.

وتعكس هذه اللوحة الفنية بصدق أسلوب الفنان ماكس شودل؛ من حيث الدقة والواقعية الشديدة في رسم التحف الفنية، والتي جاءت كأنها قطع أصلية مرسومة بأسلوب فني رائع يتسم بالتعبيرية والواقعية الشديدة، كما يتجلى الإبداع الفني في المحافظة على العمق في اللوحة من حيث مراعاته لقواعد المنظور والبعد الثالث، وحرصه على التناغم الشديد في توزيع عناصره الفنية في اللوحة، ومراعاته لقواعد الظل والنور، وتناسق وانسجام الألوان بين أجزاء اللوحة المختلفة.

وخلاصة القول: فإن أعمال الرسّام ماكس شودل، تتميز بالواقعية والوحدة والتناغم؛ وتكمن أهمية لوحاته ورسوماته في أنها لوحات توثيقية، تعكس لنا شكل ونوعية التحف التطبيقية الشرقية، وتدل على مدى إعجاب الغرب بالفنون الشرقية وتأثره الشديد بها.

عبر من خلال لوحاته عن أنماط وأساليب الحياة في الشرق وركز على التحف والفنون التطبيقية

اتسم أسلوبه بالواقعية والدقة الشديدة في إبراز التفاصيل وتنوع الموضوعات



من أعماله

النقد هو الحلقة الأضعف في المشهد المسرحي العربي

د. عبد الكريم برشيد: نظرتي المسرحية للحياة.. نظرة احتفالية شعرية



ضياء حامد

يحتل المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد مكانة مرموقة ضمن المشهد المسرحي العربي، فهو ومنذ عقود يمد هذا المسرح برؤى ومفاهيم جديدة، سواء على صعيد الكتابة أو الإخراج أو النقد، ويعود له الفضل في التأسيس لما يعرف بـ(المسرح الاحتفالي).



ولد عبدالكريم برشيد سنة (١٩٤٣)، وأتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي، كما حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبلييه بفرنسا. وفي (٢٠٠٣)، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل في مكناس، كما كتب القصة والشعر لكنه برز في المسرح، إذ صدر له قرابة (٤٠) نصاً مسرحياً، ترجم بعضها إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية، وتدرس نصوصه في الكليات والمعاهد المسرحية، وجسد الكثير منها على خشبات المسارح في أكثر من دولة عربية وأجنبية.

- كتبت القصة والشعر، لكنك برزت في المسرح وصدر لك قرابة ٤٠ نصاً مسرحياً تمت ترجمة بعضها إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية، لماذا تركت الرواية والشعر واتجهت للمسرح؟ وما سر هذا العشق؟

– كتبت القصة في فترة متقدمة من عمري، أما الشعر فما أظن أنني تركته أو ابتعدت عنه، أو أنه تركني، خصوصاً أن نظرتي للعالم هي نظرة احتفالية شعرية، وهذه الشعرية موجودة في عيني وفي قلبي وروحي، وهي حاضرة في كل كتاباتي المسرحية، وإنني أعتبر أن الأساس هو روح الشعر، وليس هو فقط ذلك الكلام الموزون المقفى، أما المسرح، فأعتقد أنه أكبر من أن يكون مجرد جنس أدبي أو فني فقط، المسرح هو كل الفنون، وهو كل العلوم، وهو كل الصناعات، المسرح هو الحياة، في ظاهرها وخفيها، وفي مظاهرها وظواهرها، وفي علومها وإبداعاتها، وأنا اخترت أن أكون إلى جانب هذه الحياة، في تعدد فنونها، وفي عمق فكرها، وفي تنوع أجناسها الأدبية، وفي احتفالاتها وأعيادها.

وأنا أعتبر أن المسرحية إضافة إلى أنها تقرأ أيضاً، هي فعل حي، فعل اجتماعي شعبي نعيشه ونُحييه ونحياه بشكل جماعي، المسرح إذاً هو التلاقي الإنساني، وهو العيد الجماعي، وهو حوار آني بصوت مسموع، ولهذا فقد كان عنواناً في المجتمعات على مشوب الحرية لديها، وكان عنواناً أيضاً على أن هذه المجتمعات تطرح القضايا والأسئلة الوجودية والاجتماعية والسياسية وتفكر فيها بجدية، ثم لأن هذا المسرح هو المفرد المتعدد والمتجدد، وهو يعني أشياء كثيرة جداً، فهو جنس أدبي يسمى النص المسرحي، وهو فن في التشخيص والإلقاء يسمى التمثيل المسرحي، وهو بناء بمعمار هندسي خاص يسمى المسرح، وهو مؤسسة اجتماعية لها دور تربوي وتعليمي وترفيهي وتأريخي وعلاجي تسمى مؤسسة المسرح، ولهذا يكون المسرح أكبر وأخطر من نص أدبي وورقي يقرأ في المقهى أو في القطار.

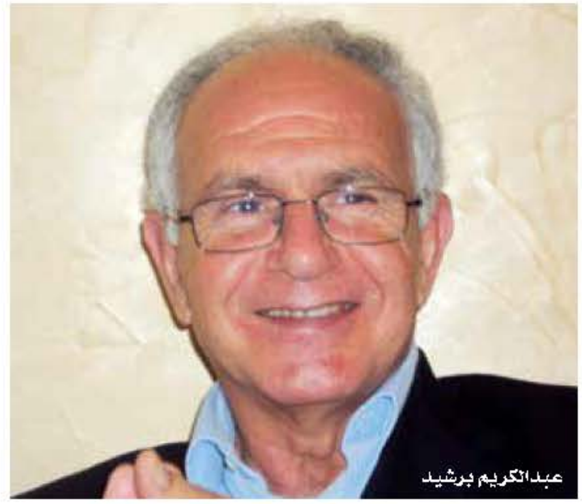
- القارئ لعناوين أعمالك مثل (عنترة في المرايا المكسرة)، و(ابن الرومي في مدن الصفيح)، و(امرؤ القيس في باريس)، و(ابن رشد بالأبيض والأسود)، و(ليالي المتنبي) يلاحظ أنها معنية بالتراث... فهل كتبت هذه الأعمال تأثراً بالتراث أم تأسيساً لوعي جديد؟

> **المسرح أكبر من أن يكون مجرد جنس أدبي أو فني لأنه كل الفنون والعلوم والإبداع**





من المسرح الاحتفالي


عبدالكريم برشيد

- هذا الذي نسميه التراث، وهو ليس شيئاً جامداً وواحداً، يمكن أن يكون له معنى واحد وهو ليس سلعة تقتنى من الأسواق العامة، فالتراث حياة وحيوية، وهو عطاء فكري وجمالي متواصل، وهو عنوان على عبقرية الإنسان عبر التاريخ، ولهذا فهو ذاكرتنا الجماعية التي نحيا بها وفيها، ويوم نضيّع هذه الذاكرة فإننا سنصاب بالزهايمر الثقافي والحضاري، ولن نعرف من نحن، ولا مع من نحن، ولا من أين أتينا ولا ماذا نريد.. وميزة هذا التراث أنه حي، وأنه يعاصرنا، وأنه موجود في لغتنا العربية، أي في نفس اللغة التي أبدع بها ابن الرومي والمتنبي وبديع الزمان الهمذاني والجاحظ، وهو موجود أيضاً في أمثالنا وفي حكمنا وفي تعبيراتنا اليومية الشعبية، وموجود في أعيادنا واحتفالاتنا، وموجود في أزيائنا، ما يدل على أن هذا الإنسان هو كائن تراثي، وهو كائن ثقافي، لهذا فإنني أقول إن التراث ليس التفاتاً إلى الخلف، وقد يكون التفاتاً إلى الذات، ويكون انسجاماً مع هذه الذات، وقد يكون قراءة لروح هذه الذات ولوجدانها، وبهذا المعنى فإنه لا وجود لتراث يمكن أن يكون منفصلاً عنا، فنحن التراث والتراث هو نحن، سواء في حياتنا اليومية، أو في حياتنا الإبداعية ونحن لا نملك سوى أن نجسد ونشخص هذا التراث، والذي هو أساساً ذخيرة معرفية وفكرية وجمالية وأخلاقية غنية جداً.

- أسهمت في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى النظرية الاحتفالية، ما هي ملامح هذه النظرية؟ وكيف طبقتها في مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح)؟

- هذه الاحتفالية، قبل أن تكون نظرية، هي أساساً رؤية للوجود، رؤية احتفالية وعيدية وجدت معادلها الموضوعي في المسرح وفي مختلف الآداب والفنون، وهذه الاحتفالية هي رد على العبثية وعلى الفوضوية وعلى العدمية، وعلى الرؤية الأيديولوجية الضيقة وعلى الشعوبية وعلى الطائفية والعنصرية والمذهبية المنغلقة على نفسها.

أيضاً لهذه الاحتفالية مسرحها، ولهذا المسرح أبجدياته، وله عالمه وكونه، وله أولوياته الفكرية والجمالية، وله بلاغته وجمالياته، وهو مسرح قائم على التلاقي بدل التلقي، وعلى الاحتفال بدل العرض، وعلى الحوار بدل التلقين، وقائم على القرب الذي يلغي الستارة، ويلغي الجدار الوهمي، ويلغي الكواليس، وهو بهذا مسرح مفتوح أساسه الحياة والحيوية، وروحه الصدق والمصداقية، وجوهره الوضوح والشفافية. أما (ابن الرومي)، فهو أساساً شخصية احتفالية، لأنه عاشق صادق للحياة وللجمال، يعيش الفقر والحرمان في بغداد الغنية حد البذخ، وتلك هي المفارقة.

- من خلال خبراتك الطويلة في المسرح المغربي، كيف ترى واقع المسرح المغربي الآن؟ وهل أنت راض عنه؟

- المسرح المغربي، مثل كل المسرح العربي، هو صورة لواقعه الاجتماعي، والذي هو واقع مختلف بكل تأكيد، ولعل أهم وأخطر ما فيه هو حريته واستقلاليته، وهو روح المبادرة والبحث والمخاطرة فيه، وهو ينتمي

المسرح الاحتفالي قائم على التلاقي بدل التلقي وله أولوياته الفكرية والجمالية المفتوحة على الحياة بشفافية

التراث ليس الماضي بل الذاكرة الجماعية لعبقرية الإنسان عبر التاريخ


علي الراعي


رجاء النقاش


محمد مندور


فاروق عبدالقادر



مدينة فاس المغربية

لوطن آمن منذ زمن بعيد بالتعددية الفكرية والاجتماعية، وبهذا فقد تعددت التيارات والاتجاهات والمدارس والاجتهادات فيه، وفي هذا المسرح هناك اليوم موسم مسرحي مفتوح على الجديد والتجديد، وهناك معاهد ومهرجانات وملتقيات وبنى تحتية مهمة، وهناك اجتهادات مسرحية أعطت اقتراحات فكرية وجمالية لها قيمتها، إضافة إلى وجود حركة نقدية تحتاج إلى أن تنضج مع الأيام أكثر.

- (التأسيس والتحديث في تيارات المسرح العربي الحديث)، واحد من أهم إصداراتك، وهذا الكتاب ينفتح في مقاربته النقدية على المسرح العالمي، ماذا عن أهم التيارات التي رصدتها في المسرح العربي؟

– أهم تيارات المسرح العربي ثلاثة: المسرح التأصيلي، والمسرح التجريبي، والمسرح الاحتفالي، وهي تتكامل فيما بينها، لتشكل في مجموعها هذا الذي نسميه المسرح العربي، والذي هو مسرح حي، يتفاعل مع عصره ومع بيئاته ومع مناخه الاجتماعي، وهو اليوم عكس ما كان عليه بالأمس، وهو يتوافر على هيئة عربية للمسرح عاصمتها الشارقة، ولهذه الهيئة استراتيجية واضحة لتطوير هذا المسرح، سواء من خلال التكوين أو من خلال تشجيع الكتابة المسرحية، أو من خلال دعم المهرجانات والملتقيات المسرحية العربية.

- كذلك... كيف ترى حركة النقد المسرحي في العالم العربي؟ وهل حركة النقد مواكبة للحركة المسرحية؟

– ما أقوله عادة بخصوص النقد، يغضب بعض أصدقائي النقاد، مع أنه الحقيقة المرة، وأنه الواقع الذي لا يرتفع. إنني أقول إن هذا النقد هو الحلقة الأضعف في المشهد المسرحي العربي، وأنه نقد لا علاقة له بذلك النقد الذي عرفناه، والذي كان يمثله د. علي الراعي ود. لويس عوض ود. محمد مندور وفاروق عبدالقادر، والنقاش وغيرهم، ونحن اليوم أمام نقد يمكن أن يقول كثيراً من الكلام، من غير أن ينتج أي معنى، وهو سهل وبسيط جداً، بسيط لدرجة السطحية، وهو يقرأ الصورة ولا يقرأ روحها، ويغازل الفنان أو يمدحه أو يهجوه، وكل ذلك بدون حيثيات منطقية معقولة، ويكتفي بأن يحكم وأن يحاكم وأن يصدر الأحكام المزاجية، وذلك بدل أن يكون نقداً للفهم أولاً، وأن يسعى لاقتسام هذا الفهم مع المسرحيين ومع الجمهور ثانياً، ثم إن هذا النقد هو نقد موسمي، يظهر بظهور المهرجانات والملتقيات المسرحية ويختفي باختفائها.

(الاحتفالية) قبل أن تكون نظرية هي رؤية للوجود ترد على العبثية والفوضوية والعنصرية المنغلقة على نفسها



فرحان بلبل

همسات.. حول التأليف المسرحي المعاصر

إذا ألقينا نظرة عامة على تأليف النصوص المسرحية العربية منذ نهاية القرن العشرين حتى اليوم، اكتشفنا عدة ملاحظات تجعل الكتاب العرب يسيرون في نهج واحد رغم تنائي أقطارهم.

أولى الملاحظات أن أكثر الكتابات تميل إلى شكل (الفصل الواحد)، وقليلاً ما تكتب المسرحية ذات الفصلين، أما المسرحية ذات الفصول الثلاثة فقد اندثرت.

بدأت المسرحية العربية منذ أواخر سبعينيات القرن العشرين تميل نحو الفصلين وتهجر الفصول الثلاثة، التي استقرت عليها الدراما الحديثة الأجنبية والعربية، بعد أن كانت الفصول الخمسة سائدة قبلها!

والمسرحية ذات الفصلين هي الاختصار الأخير لمسرحية الفصول الخمسة، فهي تُتيح للكاتب أن يحشد ما يشاء من الشخصيات، وأن يستوفي تكوينّها بالحوار والفعل. ومن هذا كانت العروض المسرحية العربية– كمثيلاتها من العروض في العالم– تحفل بالشخصيات، وتحتشد بالأشكال الاحتفالية التي يقوم فيها الممثلون بكامل الفعل والقول.

لكن المسرحية– في بعض بلدان العالم وفي جميع أقطار الوطن العربي– بدأت تسير في طريق جديدة منذ بدايات القرن العشرين؛ فهي فصل واحد فقط وهو فصل موجز شديد الإيجاز، متوجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية، ولم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا. ويكفي أن يكون العرض المسرحي ساعة أو أقل، ألا ترى الداخلين إلى المسرح يسألون: ما هي مدة العرض؟ فإن قيل ساعة استبشروا خيراً، وإن قيل أكثر من ساعة شعروا بشيء من الامتعاض؛ فالوقت عندهم ثمين. ففي التلفزيون برامج متعددة يتابعونها ولا يريدون أن تفوتهم، وأصحابهم ينتظرونهم في سهرة.

والعرض المسرحي ذو الفصل الواحد قد لا يستطيع أن يحتشد بالشخصيات الكثيرة، ولا يستطيع أن يحشد أشكالاً احتفالية فهو عرض موجز سريع، ومطلوب منه أن يقدم جمالياتٍ تُغري المتفرجَ بمشاهدته. وإذا به يستغني عن المُغريات الإنسانية بالحوار والفعل الإنساني، ويركبُ الجماليات الاصطناعية التي صارت السينوغرافيا معها بديلاً من الحوار وعمق تحليل الشخصيات.

> أصبح مسرح الفصل الواحد شديد الاختصار يتوجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية ولا يهتم بالبعد الاجتماعي

أما الملاحظة الثانية فهي أنه عندما هَلّ القرن العشرون ،كان الإبداع العالمي في مختلف مجالات الفنون والأدب قد تراجع ونضب، ففي هذا القرن خاضت البشرية حربين عالميتين وتلتهما حروبٌ صغيرة، وكان في الوقت نفسه قرن ثورات الشعوب على استعباد الاستعمار لها، كما كان أيضاً قرن الثورات الوطنية لتحقيق العدالة الاجتماعية في قارات الأرض الخمس، وبدا فيه أن البشرية في فنونها وآدابها تُغنّي للحرية والكرامة الإنسانية وتنادي بالعدالة الاجتماعية، ونتيجةً لهذا الغناء المتصاعد ظهرت في الرواية والشعر والمسرح والرسم والموسيقا اتجاهات ومذاهب، حطّمت قواعد التأليف في أسس الفنون والأدب بما ينسجم مع تحطيم الأشكال القديمة للظلم والقهر الإنساني.

إن هاتين الملاحظتين؛ وهما طغيان المسرحية ذات (الفصل الواحد) في الكتابة المسرحية إنْ لم تكن الشكل الوحيد، وتراجع الإبداع العالمي في مجالات الفنون والآداب منذ بدايات القرن العشرين، هما أهم المعطيات الفاجعة التي قدمتها المرحلة للكاتب المسرحي العربي في تلك الفترة حين أخذ يقدم نتاجه، وهي معطيات جرَّدته من أقوى أسلحته فهو لا يملك فسحة في الزمن المسرحي حتى يوفِّر لنفسه حريةً في الحوار وبناء الحكاية، وفُرض عليه أن يختصر عدد الشخصيات؛ لأن مسرحية الفصل الواحد لا تستطيع أن تستطيل لتضم عدداً كبيراً من الشخصيات، فكأن الكاتب سجين مساحة محدودة لا تستطيع خيوله أن تصول فيها، لكن الكاتب العربي، قبل هذا كله وبعده لا يعيش حالة من النهوض المسرحي، ولا تشكل نصوصه التي يكتبها جزءاً من هذا الهبوط فوجوده وعدمه سواء، والعروض المسرحية اليوم تستغني عن نصوصه بتلك النصوص المولَّفة التي يركِّبها المخرجون. وإذا قلنا إنَّ سوق الأدب العربي اليوم غير رائجة، فإن المسرحية أكثرها بواراً وأقلها رواجاً.

من هذا كله ندرك أن جميع أوضاع المجتمع والتغيرات وحالة الفنون تعمل ضد الكاتب المسرحي العربي، وتقلِّل من قدرته على الإبداع وتُغلِق أمام نصوصه أبواب الظهور، لكن الكاتب حظي في هذا العصر بمكاسب جديدة لم تتوافر لمن سبقه من الكتاب، وهي تعينه على إبداع نصوص قوية.

أول هذه المكاسب أنه ورث خشبة مسرح متطورة مفتوحة، ونحن نعلم أن شكل الخشبة وقدراتها كانت تضطر الكاتب إلى تكييف كتابته معها، وإلى تكوين أركان التأليف المسرحي على أساسها؛ فالعلبة الإيطالية ذات الجدران الأربعة لم تعد نوعاً وحيداً أمامه، ولم يعد مضطراً إلى أن يحشر نصه وممثليه في مجالها الضيق. هذه الخشبة الجديدة مجهَّزة بأنواع من التقنية التي يمكنها أن تحقق له جميع الأفعال التي يجنح خياله إليها دون عائق. وإذا كانت الخشبة القديمة تمنعه من إجراء (أفعال ضخمة) فيكتفي بروايتها، فإن التقنية الحديثة للخشبة تسمح له أن يقدم جميع الأفعال، بما في ذلك إجراء المعارك وإبحار السفن، كذلك كانت الخشبة القديمة تضيِّق عنده مفهومَ الزمان والمكان، أما الآن فالإضاءة والديكور والحيل المسرحية التي يتعلمها الممثلون في الجامعات تيسِّر له التلاعب بالزمان والمكان كما يشاء، وبذلك تحققت للكاتب المسرحي المعاصر حرية في التأليف لم تكن متوافرة لمن سبقه، وهي وسائل متاحة له توازي ما خسره من وسائل.

ثاني المكاسب أنه ورث أصول التأليف المسرحي بعد أن تطورت ووصلت إلى شكل مشذَّب خالٍ من التعقيدات، واكتسبت مزيداً من المرونة؛ فلم يعد مقيداً مثلاً بأصول التأليف التي تقيدت بها المدارس السابقة وليس ملزماً بشكل من الأشكال، وغير مضطر إلى أن يُكيِّف أركان المسرح كالصراع والحبكة والشخصية بحسب مدرسة ما أو اتجاه ما، بل صار بإمكانه أن يختار من الأشكال ما يريد من ناحية، ويملك حريةً في ابتكار ما يريد من المدارس والأساليب دون قيود من ناحية ثانية، وتقدم له قواعد التأليف المسرحي بعد أن نضجت عبر العصور من ناحية ثالثة.

لكن التأليف المسرحي، برغم كل ما جرى له وفيه من تغيرات وانفلاتات من القيود ومن قدرات على تكييف الأفعال والأقوال، يظل قائماً على أركان أساسية هي التي لا يكون المسرح إلا بها. وعلى الكاتب أن يتقيد بها حتى يستطيع كتابة النص القوي القادر على الوقوف على خشبة المسرح بجدارة، ولا يستطيع الكاتب أن يتخلى عنها حتى لا يفقد قدرته على التلاعب بها ليكتسب ما يكتبه صفةَ (النص المسرحي)، مثله في ذلك مثل الشاعر الذي دمَّر كثيراً من قواعد الشعر القديم؛ لكنه مضطر إلى التقيد تقيداً صارماً بالوزن الشعري والقافية في شكلٍ ما، ولا بد أن يوجدا في شعره.

إن الكتاب العرب اليوم يملكون من الخيال وانطلاق التفكير والتفلت من القيود الاجتماعية المغلقة ما لم تملكه أجيال الكتاب السابقين عليهم، لكنهم – ويؤسفني أن أذكر ذلك – يهملون التعمق في أركان التأليف المسرحي التي لا بد من معرفتها معرفة وثيقة، وأجزم بكل ثقة بأنهم سيشكلون مرحلة جديدة مهمة في تاريخ المسرح العربي إذا أتقنوا أركان الدراما، وسوف تلبي نصوصهم المتينة حاجة المسرح العربي وتشكل له نهوضه الجديد.

> ساد التوجه نحو تأليف الفصل الواحد أو الفصلين بعد أن اندثرت الفصول الثلاثة أو الخمسة في المسرح

> لا يقدر الفصل الواحد على حشد الكثير من الشخصيات ولا الأشكال الاحتفالية

> اعتمد تقديم جماليات تغري المتفرج واستغنى عن المغريات الإنسانية عبر الحوار والفعل الإنساني

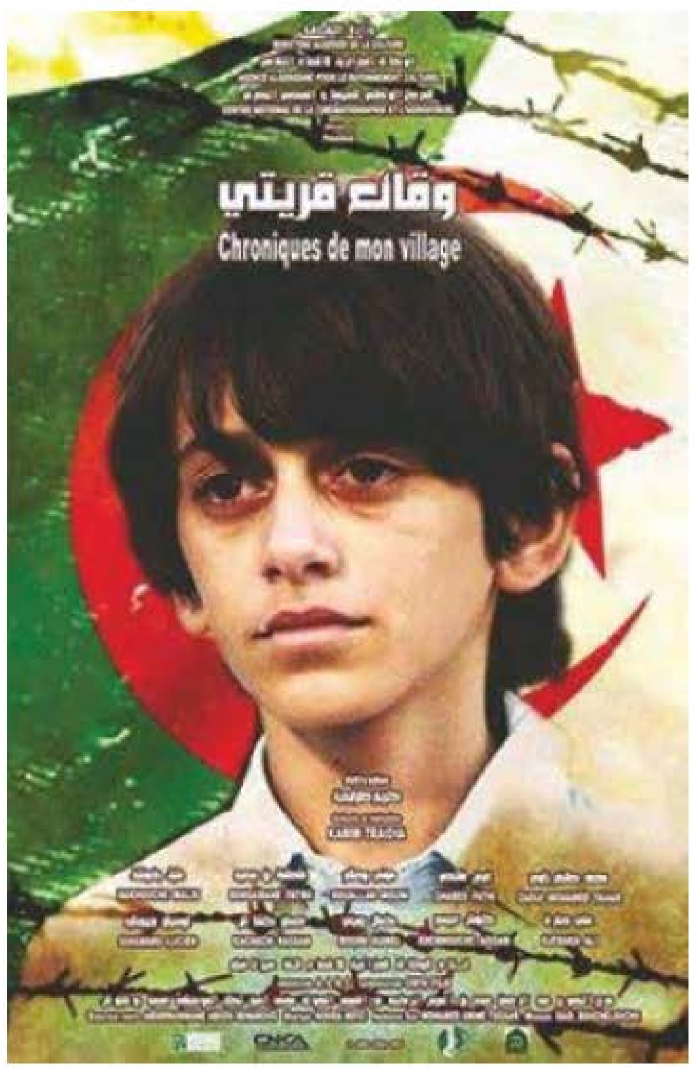
فيلم يغرد خارج منظومة السينما الجزائرية

(وقائع قريتي)

رؤية فنية وفكرية مغايرة


محمود الغيطاني

على رغم أن السينما الجزائرية مازالت تحيا حتى اليوم حبيسة أفكارها ومشاعرها عن ثورة التحرير؛ ومن ثمّ فهي تعمل طوال الوقت على اجترارها، مجسدةً البطولات التي قام بها الكثيرون من المجاهدين والشهداء؛ الأمر الذي جعلها منبتة الصلة بشكل كبير ولافت عن قضايا المجتمع المعاصر وما يدور فيه؛ فباتت مجرد سينما ماضوية في الغالب، مما تقدمه من أفلام، فإن الفيلم الجزائري (وقائع قريتي) للمخرج الجزائري المهاجر كريم طرايدية- الذي كتب سيناريو الفيلم أيضاً- يكاد يختلف اختلافاً بيّناً عن الكثير من الأفلام التي تناولت الثورة الجزائرية محاولة رفعها إلى درجة القداسة، من دون محاولة محاكمتها أو انتقاد ما حدث فيها، أو ما آل إليه الحال بعد الاستقلال عن الاستيطان الفرنسي.



من خلال فيلم يهتم في كل مشاهده بالطفل (بشير) الذي قام بدوره الطفل (ماليك بخوشة) يدور فيلم (طرايدية) الذي يتحدث عن بشير، الذي كان هو الرابط الوحيد والجوهري لكل أحداث الفيلم في إحدى قرى الشرق الجزائري، حيث يعاني السكان جميعهم شظف العيش والحاجة الماسة للمال؛ الأمر الذي يجعل أم بشير- الممثلة موني بوعلام- تمتهن غسل ملابس الجنود الفرنسيين الموجودين في معسكرهم داخل القرية، وعلى رغم أن أهل القرية ينتقدونها على هذا الفعل، فإنها تبرر ما تقوم به قائلة: إذا كان هذا يضرهم؛ فليقوموا بالإنفاق على أولادي، لا سيما أن زوجها قد تخلّى عنها وعن أولاده، مفضلاً الحياة في الجبل، باعتباره أحد المجاهدين في حين أنه ترك الأسرة في حقيقة الأمر؛ لأنه غير قادر على تحمل المسؤولية، برغم أنه يبرر فعله لبشير بقوله: إنه لم يحتمل حماته الشبيهة بالعقرب والصعبة المراس.

يرتبط بشير بعلاقة صداقة قوية مع الجندي الفرنسي (فرانسوا) الذي يشفق عليه ويعامله معاملة طيبة- حتى لكأنه البديل للأب الذي تخلى عن مسؤولياته- لكن رغم هذه العلاقة وقوتها أحياناً فإنها تبدو فيما بعد مخلخلة حينما يكتشف بشير الكثير من الأمور مما يدور حوله، فهو يرى أن فرانسوا ليس مجرد صديق بل هو عدو له ولوطنه؛ الأمر الذي يجعل علاقتهما يشوبها الكثير من البرود فيما بعد، رغم حميمية وإنسانية تعامل فرانسوا معه، لكن بشير لا يرغب في أن يصفه أبناء القرية وزملاؤه في دراسته بأنه صديق العدو الفرنسي، كما يكتشف أن والده ليس مجرد مجاهد ومحارب يسكن الجبل، بل هو شخص تخلى عن مسؤوليته في الحياة، لكن الأمر الأعمق الذي يكتشفه بشير هو أن جدته- التي قامت بأداء دورها الممثلة التونسية فاطمة بن سعيدان- ليست بالقوة ولا القسوة والصرامة التي تبدو عليها، بل هي تحمل في داخلها قلباً طيباً حنوناً، وإن كانت لديها رغبة دائمة في أن تبدو بمظهر القوة والصلابة؛ لا سيما وأنها قد أخذت على عاتقها التكفل بحياة ابنتها التي هجرها الزوج، وابنها شبه المقعد، وأحفادها الأربعة.

إذاً، فنحن أمام مجتمع أسري في المقام الأول يُشكل نواة الفيلم، ومن خلاله يقدم لنا المخرج حياة القرية بالكامل وتقاطعات أهلها مع بعضهم بعضاً من خلال نظرة بشير؛ حيث كان هو الرابط الأساسي بين الجميع، فضلاً عن كونه هو المحرك الأول للأحداث؛ حيث يدور الفيلم من خلال عينيه هو، حتى لكأن الكاميرا التي تم تصوير الفيلم من خلالها كانت هي عيني بشير من خلال وجهة نظره وتشكل وعيه وقدرته على الإدراك والفهم.

يرتبط بشير كذلك بصداقة مع (تشي تشا)- الذي أدى دوره بمهارة الممثل محمد طاهر زاوي- الرجل السانج الطيب المصدق لكل ما يقال له، حيث لا يعرف القراءة والكتابة؛ ومن ثم يعتمد على بشير في حساباته المالية. حيث يؤكد له بشير أن المستقبل الحقيقي في الاستقلال، وليس في التجارة التي يؤمن بها، يخبره بشير أن الاستقلال سيؤدي إلى أن ينال الجميع خيرات هذا الوطن؛ وبالتالي سيكون حصوله على الأرض والبقرة أسهل حينما يأتي الاستقلال، كما يحلم بشير بأن يستشهد والده؛ لأن أبناء الشهداء متاح لهم كل شيء في هذا الوطن.

نحن هنا أمام حلم الاستقلال الذي يراود الجميع- كل بمفهومه، وحاجاته- وبرغم الفقر المدقع الذي يعانيه جميع أبناء القرية فإنهم يصبرون على ما هم فيه آملين أن ينجح المجاهدون القاطنون بالجبال في القضاء على الاستعمار وإخراج الفرنسيين ليأتي حلم الاستقلال الذي يمثل الأمل للجميع.

هذا الفقر الشديد نراه في مشهد من أجمل مشاهد الفيلم، الذي يعبر عن الأحلام المكسورة وعدم المقدرة على الحياة إلا من خلال الحلم، حينما نرى خال بشير- قام بدوره الممثل غرس فاتحي- يصطحبه للخارج فيعلمه المزيد من الخيال، الذي لا يمتلكون غيره، في هذا المشهد يصور لنا المخرج كريم طرايدية مدى البؤس الذي يحيا فيه أهل القرية، حينما نشاهد الطفل وخاله يأكلان بشهية الرغيفين الفارغين، وقد تخيلا أنهما يأكلان اللحم المشوي فيهما.

وبسبب الحلم الذي يراود بشير، في أن يرى أباه بطلاً، ويكون ابن شهيد يسرق مسدس صديقه الفرنسي فرانسوا ويذهب به إلى أبيه، إلا أن الأب يأخذ الطفل إلى البيت ويخبر جدته وخاله بالأمر، هنا يكتشف الفرنسيون الأمر، ويعاقبون فرانسوا بالحبس ثم الترحيل إلى فرنسا؛ ولأن بشير قد قال لفرانسوا أثناء حبسه إنه لا يمكن أن يصطاد معه الضفادع مرة أخرى؛ لأنه لا يحب أن يصفه أبناء القرية بأنه صديق العدو؛ يرسل فرانسوا رسالة إلى بشير حينما يعود إلى فرنسا يقول له فيها: صديقي بشير: كتبت لك؛ كي أخبرك بأني العدو، ومن الأفضل ألا تراني؛ فالأبطال لا يمكن لهم أن يصادقوا الأعداء، وإلا باتوا خونة.. هذه هي الحياة.


مشهد من الفيلم

وحينما يرسل فرانسوا هذه الرسالة لبشير، يرفق بها صورة لهما سبق أن التقطاها معاً؛ الأمر الذي يجعل بشير يمزق الصورة متخلصاً من فرانسوا، ليحتفظ بالنصف الذي يخصه فقط، ثم يلقي بالنصف الآخر من الصورة والخطاب في النهر. يفكر بشير في الرد على فرانسوا، فيكتب له في رسالة يرسلها مع أحد الجنود: صديقي فرانسوا: كتبت لك كي أخبرك بأني مزقت الصورة؛ فأنا لا أريد أن يقول الناس إني صديق العدو، لقد مات صديقي سالم، ولقد بكيت سراً؛ لأن والده خائن. هذه هي الحياة. وحينما ينجح المجاهدون في التخلص من الفرنسيين حاصلين على الاستقلال نرى مشهداً من أهم مشاهد الفيلم في نهايته حينما يستقبل أهل القرية المجاهدين هاتفين بفرحة: يحيا بن بيلا، لكن زعيم المجاهدين يطلب سكوتهم؛ ليؤكد لهم أنه لا يعرف بعد من سيكون في القيادة؛ فيهتف أهل القرية: يحيا بومدين، لكنه يؤكد لهم أن هذا غير واقعي أيضاً؛ فيهتفون: تحيا جبهة التحرير؛ فيخبرهم أنهم كمجاهدين لا يعرفون كيف سيكون الاتجاه بعد، هنا يميل عليه أحد الجنود ليقول له: أخبرهم أن يهتفوا للجزائر؛ فيهتفون: تحيا الجزائر.

> يرتكز الفيلم منذ بداياته على تصوير معاناة السكان شظف العيش والحاجة الماسة للمال

لذلك حينما نرى أهل القرية يحتفلون مع المجاهدين برفع العلم الجزائري، يقدم لنا المخرج مشهداً مهماً ودالاً على أن الاستقلال الذي كان يأمله الجميع لم يكن هو الاستقلال الذي حلموا به؛ فلقد حلم جميع أبناء الجزائر بالاستقلال الذي سيرد لهم كرامتهم، وحقوقهم في الحياة الرغدة متمتعين بخيرات هذا الوطن جميعاً من دون أي تفرقة، أو فساد، لكن الذي حدث بعد رحيل الفرنسيين لم يكن هو الحلم الذي حلم به الجميع، وهذا ما يريد المخرج قوله في نهاية الأمر.


كريم طرايدية

يُعد فيلم (وقائع قريتي) للمخرج الجزائري المهاجر كريم طرايدية، من الأفلام المهمة والمختلفة التي تناولت الثورة الجزائرية والاستقلال عن الاستيطان الفرنسي، بمفهوم مختلف عن السائد في السينما الجزائرية؛ فهو لم يعمل على تقديس الثورة والاستقلال، كما يذهب إلى ذلك جل المخرجين الجزائريين، بل عمل على محاكمة الثورة والتأمل فيها، والتأكيد على أن الاستقلال لم يأت بما كان يأمله المواطن الجزائري في نهاية الأمر.

> نظرة بشير تكشف حياة القرية بأسرها وطبيعة العلاقات بين سكانها إضافة إلى كونها محرك الأحداث في الفيلم



أنيسة عبود

دراما الصورة.. صورة اللامعقول

أمامك تقف.. تتحداك وتمسك بك.. تواجهك بكل ثقة.. وتحدق إلى عينيك بتعجرف.. لا تتحرك من مكانها، أنت المتحول، وأنت الثابت الذي تمسك بك الألوان والشارات والوجوه التي لا تقدر أن تهرب منها لأنها تطاردك بكل أقنعتها وعصفها وزيفها.. وعليك أن تصدقها وتصير طوع بنانها.. فتتبعها إلى آخر نفس.

يقول الشاعر السوري المعروف ممدوح عدوان: (بمجرد أن أفتح التلفاز أتسمر أمامه وألغي كل أشغالي، حتى لو كان ما يعرض سيئاً وتافهاً، فالشاشة ساحرة). رحم الله ممدوح عدوان لأنه مثّل حال المشاهد العربي المسحور والمنفعل دائماً.. هو الذي لا يقيم وزناً للوقت، يهدره في الغث والسمين، ولا فرق لديه.. فهو ابن بيئة زراعية، اعتاد أن ينتظر المواسم والمطر ويمتلك ثقافة الصبر، واعتاد البال الطويل والقناعة والتسليم للقدر، يقبل بما تعرضه الشاشات ويفرح بمقدرته على تمرير الوقت من محطة إلى أخرى دون الشعور بالخسارة والأسى.. وهذه الميزات أعطت أكلها في الدراما العربية، وخاصة دراما رمضان المبارك الذي تتسابق فيه الشاشات للسيطرة على أكبر قدر من المشاهدين، حيث يتسمر الخلق أمامها وينتظرون المسلسل بشغف كما لو أنهم ينتظرون زائراً عزيزاً.. مع أن هذا الزائر قد يكرر زيارته المملة عدة سنوات، مع ذات الوجوه وذات الحبكة الدرامية مثل مسلسل (باب الحارة السوري) الذي فقد دهشته ووقع في التكرار الممل، وفي الكثير من المغالطات التاريخية والاجتماعية.. غير أن المشاهد ظل وفياً لمتابعته وراح ينتظره من سنة إلى أخرى دون كلل، مع الاعتراف ضمناً بأن هذا الزائر صار ثقيلاً ولم يعد يقدم سوى الحكاية المملة لا غير.

لكن اللافت في الدراما العربية حالياً، وخاصة (دراما رمضان هذا العام)، أنها كانت في وادٍ والواقع في وادٍ آخر.. إنها دراما القصور والسيارات الفارهة والخدم والحراس والنساء المرصعات باللؤلؤ والألماس، والرجال القساة الذين يملكون كل شيء، وكل شيء مسخر لرغباتهم وأوامرهم.. إنها دراما المنتج الذي يدفع ويختار النص المربح والمبهر بحيث يدر عليه الربح بغض النظر عن المصداقية والمضمون وعن الرسالة التي يمكن أن يوصلها إلى المشاهد، كما تقول المخرجة أنيسة عساف، التي رفضت الانصياع لرغبة المنتجين ما أدى إلى توقفها طويلاً عن الإخراج.

لقد تحولت صناعة الدراما كلياً (من حيث اختيار المكان والنص والممثلين) من المخرج

> **تحولت صناعة الدراما من يد المخرج إلى المنتج صاحب المال الذي يفرض شروطه ضارباً عرض الحائط بكل القيم الفنية والفكرية**

إلى صاحب رأس المال الذي يفرض شروطه على الجميع ضارباً عرض الحائط بالقيم الدرامية الهادفة التي تنبع من عمق المجتمع ومن وجع الناس وحياتهم وتقاليدهم وعاداتهم.

من هنا كان لافتاً غياب المسلسلات التي تبث الطاقة الروحية والأخلاقية والجمالية في شهر مبارك كشهر رمضان، كما غابت القضية الفلسطينية تماماً من المحيط إلى الخليج، مع أن هذه القضية تعيش في وجدان كل عربي.. وغابت أيضاً المسلسلات التاريخية، والسيرية، التي تبجل الانتماء والمعرفة والعطاء. لم تحضر المرأة العاملة، ولا الطفل في الأسر العربية الفقيرة..

لم يتنبه أحد إلى مشكلات الإنسان العربي الذي يعاني الفصام بين قيمه وتقاليده، وبين ما يعيشه اليوم من حضارة استهلاكية زائلة، فصارت كل البيوت قصوراً يسرح ويمرح بها الخدم.. المرأة تتفرغ فيها للحب والتبرج والاستعراض، لدرجة صارت الصورة في بعض المسلسلات مخيفة لأنها تؤسس لأفكار خطيرة، خاصة لدى جيل الشبان الذين يرون في بعض النجوم أنموذجاً ومثالاً يقلدونه في التعاطي مع اللباس والكلام وطريقة الحياة وأسلوب التفكير، فيصير المسلسل واقعهم الذي يسعون لتحقيقه بغض النظر عن الوسيلة أو الطريقة للوصول إلى رغباتهم وأحلامهم المادية والعاطفية. وفي حال ابتعاد الواقع/ الحلم، يصاب بالخيبة والاكتئاب، وقد يتحول هذا المشاهد (المغرّر به درامياً) إلى شخص خارج على القانون، يقتل ويسرق ولا يعنيه سوى المتع الآنية..

في بعض المسلسلات كان الرصاص هو البطل، والخروج على الكثير من القيم السائدة هو محور النص، بحيث لم تقدم مسلسلات كثيرة أيّ إضاءة إبداعية أو فنية سوى العنف والخروج من الزمن الحالي إلى زمن العشيرة والبلطجة والمخدرات والزعامات الزائفة، فانقسم الأبطال إلى سيد وتابع، والنساء إلى امرأة سيدة تلبى رغباتها إكراماً لجسدها وليس لعقلها، وامرأة خادمة لا صوت لها ولا حقوق، مكتفية بلقمة العيش والولاء والطاعة.. فهل هذه الدراما هي الدراما المرجوة؟ أم أنها مستنسخة من دراما تركية أو مكسيكية بهدف الإثارة والمتعة لا أكثر؟ أم لها غايات أخرى؟ وما الرسالة التي ستقدمها للمشاهد العربي الذي يعيش فوضى الصورة والقيم والتطرف والحروب الفتاكة والمعاناة المادية؟ أين النماذج الإيجابية لتوضيح وتظهير المعنى الإنساني والرحمة والمحبة؟ خاصة أن هذه المسلسلات مكرسة لشهر رمضان المبارك، وتشاهدها الأسرة بكاملها.. لكنها، للأسف، كانت أبعد ما تكون عن قيم رمضان وروحانيته.. إنها فعلاً مسلسلات الربح والتجارة والضحك على عقول الناس بنصوص خيالية لا تصلح إلا للتسلية وتمضية الوقت. ومع ذلك فهي تمسك بتلابيب المشاهد لأن للصورة فتنتها وقدرتها على اقتناص المشاهد وأسره في سرابها، وسبق أن أسرت ممدوح عدوان المثقف الكبير، فكيف بالمشاهد العادي؟! بعض المشاهدين يدركون ذلك الخواء الدرامي ويتأففون مع نهاية كل حلقة.. لكنهم يعودون لانتظار المسلسل في اليوم التالي مكررين الديباجة المعهودة (أريد أن أعرف النهاية).

اللعبة مستمرة.. وربما ستدفعنا لنترحم على مسلسلات مازالت مبهرة، مثل مسلسل (التغريبة الفلسطينية- صقر قريش- حمام القيشاني- ليالي الحلمية- أرابيسك) والكثير من قصص الحب المتوهجة في المسلسلات الهادفة. يومها كان المخرج هو سيد اللعبة، يدير خيوط النص ويختار النجوم المناسبين.. اليوم تغيرت الأدوار، فالمال هو الذي يختار ويفرض ويخطط ليربح، وعلى المخرج أن يسير بإمرته، أو يجلس في بيته إلى أن يغير قناعاته، ويندمج في الصورة المناسبة لتحولاته في إطار النص الفانتازي الخيالي وصورة الوهم اللامعقول.

تتسابق في الشهر الكريم الدراما العربية لجذب أكبر عدد من المشاهدين

فقدت أغلب المسلسلات جاذبيتها ووقعت في التكرار الممل والمغالطات الاجتماعية والتاريخية

غابت القضايا المهمة للإنسان العربي عن مسلسلات هذا العام واهتمت بقشور الأمور والترويج لثقافة الاستهلاك



تجمع بين الشعر والموسيقا

السوبرانو سميرة القادري:

أعتز بتكريمي في مهرجان الشارقة للموسيقا العالمية



د. أنس الفيلالي

بعد تكريمها ضمن أبرز الشخصيات الثقافية العربية، بالنّظر إلى تجربتها الطويلة والرّائدة في الغناء الأوبرالي وفي البحث في غنائيات البحر الأبيض المتوسط، عادت السوبرانو المغربية سميرة القادري إلى خوض تجربة متفردة أخرى من خلال مشاركتها في فعاليات (مهرجان الشارقة للموسيقا العالمية) في دورته السادسة، الذي احتضنه مسرح جزيرة العلم في بداية فبراير الماضي.

وقد كان لقاء جمعنا بها ببيتها بتطوان الأندلسية في أقصى شمال المغرب، وكان معها هذا الحوار حول تجربتها في التراث الموسيقي القروسطوي وعن تجربتها الجديدة في المزج بين الأوبرا والفلامنجو والتي أطلقتها، ولأوّل مرّة، في إحدى ليالي مهرجان الشارقة، رفقة المغني الأوبرالي الإسباني آركانجل الفائز بجائزة «جرامي» لعام ٢٠١٨، ومعهما (١٥) عازفاً من أوركسترا مهرجان الشارقة للموسيقا العالمية بقيادة المايسترو محمد صديق.

- ماذا يعني لك هذا الحضور المتنوع والمتجدد لإمارة الشارقة ومشروعها الثقافي؟

– أعتز بالمشاركة والغناء في مهرجان الشارقة للموسيقا العالمية، رفقة الفنان الإسباني آركانجل وأسماء موسيقية عالمية وأخرى معروفة عربياً، بل وأعتبرها من التجارب الفنية الجميلة في مشواري الفنّي. لقد كان لي شرفُ مجاورة أسماء لها صيت عالمي، من طينة عازف البيانو الفرنسي ريتشارد كلايدرمان، إلى جانب فنّانين وفنانات من دول متنوّعة. كما تشرّفت بهذا الحضور النوعي في هذا المهرجان، اعتباراً للمكانة التي باتت الشارقة كإمارة تحتلّها باحتضانها أهمّ المهرجانات العالمية، وتسير على خطى واثقة نحو مزيد من الانفتاح على التجارب الفنّية والثقافية

الجديدة، بغضّ النظر عن اللغة أو الدين أو العرق. ومما حفّزني على هذه المشاركة أيضاً هو كوني شاركت كسوبرانو مغربية في عرض تجربتي الليريكية من خلال قطع تنتمي إلى الريبيتوار العالمي في بلد عربي متعطّش لثقافة الأوبرا. أشكر بهذه المناسبة هيئة الإنماء التجاري والسياحي، ومركز فرات قدوري للموسيقا على هذه المبادرة الجميلة التي يطلقانها كل سنة وتستقبلُ من خلالها قامات فنية مرموقة، لتكون على موعد مع الحدث الموسيقي والثقافي المميز.

- المتابع لمسيرتك الفنية يقف على تجربتك الموسيقية القروسطوية، التي تطغى على المدارس الأخرى التي تؤدينها... كيف يمكن المزج بينها وبين باقي الأنماط الموسيقية العالمية الأخرى المشاركة في المهرجان؟

– يمكن أن أقول لك أن تجربتي الجديدة، والتي اشتغلتُ عليها لأقدمها خصيصا في مهرجان الشارقة، مختلفة تماما عن الموسيقا القروسطوية التي أديتها بتنوع أنماطها الموسيقية منذ سنوات. حيث قدمت في مهرجان الشارقة حواراً بين الأوبرا وبين الفلامنجو، وهما مدرستان مختلفتان طبعاً. تعتمدُ الأولى في بنائها الفني على أسس علمية محضة في أداء أدوار أوبرالية أو قطع من bel canto، فيما تُعدّ الثانية تقليدية ارتجالية، تعتمدُ أساساً على التعبير الحرّ المعروف في فن الفلامنجو. حاولت عبر هذه المغامرة الفنّية توظيف الصوت الغجري، للجمع بين أسلوبين مختلفين على أساس خلق حوار مشترك بين ثقافتين لهما هوية واحدة، بل إنّهما ينتميان لنفس التاريخ والجغرافيا: الأندلس.

- يعني أن التراث كان حاضراً في هذه التجربة؟ وبالمناسبة، أين يتموقعُ التراث في تجربتك الموسيقية؟

– قدمت التراث بتوزيع وبطريقة أوركسترالية.. وكما تعلم أنني غنيت الليلد والكانتاتا وغيرهما من أنماط الموسيقا العالمية التي يصعب غناؤها في غياب دراسة وتكوين أكاديمي. وحينما أقول إنني اشتغلت على التراث، تعود بي الذاكرة لرحلة قادتني إلى جامعة ميرمار سنة ٢٠٠١، ذهبت إلى هناك لأقدم تجربتي في إحدى تظاهرات مدارس البحر الأبيض المتوسط بعنوان (غراميات في حدائق الأندلس)، وهو عمل مستنبط من نوبات الموسيقا الأندلسية المغربية. عمل غنائي من تأليف المؤلف الراحل مصطفى عائشة، وقد كان لهذا السفر العلمي دور في أن أنتقل من تجربة الغناء الليركي باللغة العربية وغناء التراث بشكل أكاديمي، إلى الخوض في تجربة جديدة وهي البحث والتنقيب في غنائيات البحر الأبيض المتوسط، وطوال هذه السنوات كانت هناك مجموعة من التحولات الموسيقية، ولعل أهمها تجلّى في رغبتي في أن أجعل صوتي قلما ينبش في الذاكرة المتوسطية الأندلسية وفي كلّ ما له صلة بموروثنا المشترك. وما قدمته في مهرجان الشارقة إنّما هو نتاج هذا السفر المتواصل، لكنني هذه المرة اعتمدت أسلوباً مغايراً عن التجارب التي سبق أن قدمتها في مناسبات سابقة.

- الملاحظ أن التجربتين مختلفتان كلياً عن بعضهما، كيف مزجت بين هذين النمطين الموسيقيين؟

– فعلاً واصلت البحث والتنقيب عن نقط الالتقاء في هاتين التجربتين، وأسوق لك نموذج التعاون بين المؤلف الموسيقي مانويل ديفايا والشاعر فريديريك وجارسيا لوركا، حيثُ كانا يشتغلان على تقريب فن السرسوي zarzuela أو فن الأوبرا للشعب الأندلسي الذي لم يكن يتذوق فن الأوبرا. استطاع الكاتب جارسيا لوركا بفضل شعبيته أن يجمع كل الأهازيج والأغاني الشعبية تجول بين الجبال والبراري وأعاد الاشتغال على هذا التراث وعلى مجموعة من الأنماط الموسيقية الأندلسية، لكن لا ننسى أن أحدهما كان يكتب بطريقة مبسطة وتصل بسهولة إلى الشعب والآخر كان يكتب بطريقة أكاديمية صعبة؛ وربما يكون هذا التعاون بين ديفايا ولوركا هو ما ألهمني بمواصلة البحث على المشترك بين الأوبرا



محمد عبد الوهاب

الشارقة تحتل مكانة مرموقة في احتضان التجارب الفنية والثقافية في العالم

قدمت حواراً بين الأوبرا والفلامنجو وهما مدرستان مختلفتان أكاديمياً وارتجالياً



فنها جمع الماضي والحاضر

والفلامنغو. وهكذا فإنّ تجربتي مع مغني الفلامنجو الإسباني أركانجل كانت في قالب حواري فني يجمع المدرستين. كما قدمت أغاني من توجهي الفني الخاص، إضافة إلى الغناء الأوبرالي لنصوص كتبها باللغة العربية الشاعر المغربي حسن مارصو خصيصاً لهذا الموعد. كانت كذلك فرصة لتقديم آخر أعمالي من ألبوم مزيج، وهي توليفة بين الشعر والموسيقا العالمية.

· ذكرني كلامك بمحمد عبدالوهاب، الذي قال إنه لا يعتبر الاقتباس في الموسيقا جريمة، فهل يمكن في رأيك اعتبار أن الاقتباس في مختلف أنواع الفنون جريمة؟

– لا يمكن أن تكون تلك جريمة أبداً، فالاقتباس له دور حيوي في التعريف بالكثير من النصوص المهمة في التراث العربي، وفي إيصالها إلى المتلقي بشكل مناسب ومبسط، وبالعودة إلى الأعمال التي سأقدمها في مهرجان الشارقة، وخاصة عملي مع الشاعر مارصو، الذي اشتغلت معه على ترجمة أشعار سارسويلا من الأوبرا الإسبانية وأغاني الكانتو الايطالي ونابوليتاني، فتجدُ أنّ الشعر والمعنى الأدبي حاضران بقوّة في أعمالي السابقة وفي أعمالي الجديدة أيضاً. وربّما تجدُ بعضهم لا يتفق مع هذا النهج، على اعتبار أن الموسيقا وحدها تتضمن لغة ولا تحتاج إلى لغات متعدّدة. أمّا أنا فأعتقد غير ذلك، فالموسيقا والشعر يشكلأن شطرين من عمل واحد يطغى عليه التماسك والتناسق، وسأعمل في مشروعي على إخضاع الكثير من النصوص الأدبية في التراث العربي للموسيقا الأوبرالية، أمّا السؤال الذي يبعث على القلق هو، وعلى الرغم من وجود مؤلفين موسيقيين عرب، لماذا لاتزال الأعمال الأوبرالية جد محدودة في الوقت الحالي؟ ألا تستحقُ روائع الأدب العربي أن يتمّ تناولها وفق قوالب أوبرالية عربية؟

أعتقدُ أن نصوص كليلة ودمنة ومقامات بديع الهمذاني وغيرهما، يمكننا أن نصوغها في قوالب أوبرالية من دون أن يخدش ذلك هوية وأصالة الثقافة العربية.

· تجربتك مع الشعر هذه تكودني لمجموعة من أغانيك التي غنيت فيها لعدة شعراء أمثال جبران خليل جبران، ونزار القباني، وجارسيا لوركا، والسياب، وسارجيو ماتياس، هل يمكننا من خلال غناء الشعر العربي توسيع انتشاره وموسيقاه في العالم؟

– إنّ علاقة الموسيقا بالشعر كانت دائماً علاقة اتصال لا انفصال، وكان للموسيقا دائماً دور في حمل الشعر العربي إلى عوالم بعيدة من التلقي والانتشار، ولعل بداية تجربتي مع المؤلف الموسيقي الراحل مصطفى عائشة، بداية الألفية الثانية كانت لهذا الغرض، وهي مغامرة فريدة من نوعها، بل قد تكونُ رائدة في هذا المجال، خاصة لما علمتُ أن اللبنانيين كان لهم السبق في ميدان التأليف الموسيقي أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين ، ولكنهم كانوا يشتغلون على ترجمة الريبيرتوار العالمي المعروف، أو بعض الأعمال التي كانت بعيدة عن الليد والأوبرا،

الاقتباس موسيقياً له فائدة التعرف إلى إبداعات وثقافات الآخرين

استلهام التراث في الموسيقا الحديثة يرسخ هوية وأصالة ثقافتنا العربية



أثناء مشاركتها في مهرجان الشارقة للموسيقا العربية

دون أن يكون لهم أي مرجع أساسي يستندون إليه في هذا الباب.

• يقودني كلامك للحديث عن الانتماء للغناء وللثقافة العربية وحضوره في إبداعك؟

– يندرجُ عملي مع الراحل مصطفى عائشة، في الاشتغال على النصوص العربية، وتقديمها في قالب أوبرالي عالمي، في إطار تقديم اللغة العربية في بعدها الكوني عبر الموسيقا، وخاصة في التعبير عن اللغة العربية بقالب أكاديمي أوبرالي، من خلال مساحة صوتية عالمية، فكل هذه الأشياء جعلتني أدخل في نقاش طويل مع الراحل مصطفى عائشة طوال سنتين تمحور أساساً حول التساؤل التالي: كيف يمكننا الاشتغال على الشعر العربي بطريقة، من دون خدش نقاء وصفاء اللغة العربية. قادتنا التجربة لمقاربة تجارب تنهلُ من النوبات الموسيقية (٢٤) المعروفة، فأحياناً كنا نحتفظ بالنغمات الأصلية وأحياناً نستمد من روح تلك النغمة نغمات أخرى، وهذا هو دور التأليف الموسيقي، أي أن تصل لجمهور المتلقّين عن طريقة كونية الموسيقا، وكنا نحاول أن يكون هذا التراث تراثاً عالمياً يتجاوز بيئتنا ليتجاوز كلَ الحدود، فكان هذا هو الهدف الأساسي من مشروعنا (غراميات في حدائق الأندلس)، الذي حاولنا فيه الاشتغال على الشعر العربي والتراث الأندلسي، دون أن نفقدهما روحهما وهويتهما الأصيلتين.

• إذا طلب منك أن تحيطي تجربتك في الغناء، عبر مختلف الأنماط والمدارس التي غنيت وتميزت فيها، من المدرسة الرحبانية إلى الغربية المتوسطية، فإلى أي مدرسة تنتمي سميرة القادري؟

– لا أحبذ أي تصنيف ولا أختصر نفسي في تجربة واحدة، أحب أن أكون منفتحة على عدة تجارب، شريطة أن تكون لي خصوصية أستمد جذورها من تكويني الأوبرالي الليريكي، ومن انتمائي الجغرافي المغربي والمغاربي والعربي بكل روافده المتوسطية والإفريقية.

• المتتبع لتجربتك في البحث العلمي، يدرك مدى حرصك في مشروعك البحثي على التأكيد على التقارب الموسيقي الأندلسي وموسيقات المتوسط. أين يمكن هذا التقارب في موسيقات قروسطوية كالكانتيغا والتروبادور وأخرى برزت في العصر الحديث، أو ما يمكن أن نطلق عليه بعصر النهضة كالكانتاتا والمادريغال على سبيل المثال؟

– لقد استفدت من كلَ المدارس التي ذكرت، وجعلت منها قنطرة عبور إلى تجربة خاصة في الغناء العالمي، ولا أريدُ أن أختصر تجربتي في مرحلة معينة، وأنا الآن بصدد بناء مشروع فني متكامل، يجمع الماضي بالحاضر بل ويستشرفُ كل الآفاق التي يعدَ بها المستقبل.

أشتغل الآن على التجريب في نسيج الموسيقا المغاربية المتوسطية، أي أنني انتقلتُ من الاشتغال على التراث إلى التجديد، عبر تطويع نصوص عربية في لباس أوركسترالي، وهذا ما ينقصنا الآن في كل تجاربنا الموسيقية الغنائية العربية، وينقصنا كيف نعبر بتجاربنا من المحلية إلى العالمية، وذلك لن يتأتّى إلا بوجود مؤلفين موسيقيين قادرين على دخول عوالم أخرى من التجديد والانفتاح.

• كلمة أخيرة، ما هي الوثيقة التي يمكن لسميرة القادري، أن تكتشفها لأول مرة لقراء مجلة (الشارقة الثقافية)؟

– أود أن أختم بكلمة، ويمكن اعتبارها رسالة، فالموسيقا أقوى وأنجع أداة للحفاظ على الموروث الأدبي وعلى التراث الإنساني ككلَ، فبفضل سحرها وقوتها، بل وبغموضها أحياناً، تجعلنا نعش كل الأزمنة الممكنة في زمن واحد. إنها، في الوقت ذاته، تذكرة العبور إلى كل مكان، حيث تذوبُ كل الحدود الجغرافية والصراعات التاريخية على خشبة يكونُ فيها للنغم الجميل القول الفصل، حينما تخرسُ كل الألسنة الأمّارة بالسوء.. وحدها طبول الحب تصدحُ في وجه البشاعة.. أرجو أن يُسمع للموسيقا بأن تمارس دورها في المسارح وفي الحياة أيضاً..



الغناء الأوبرالي بنصوص عربية

نصوص مثل كليلة ودمنة ومقامات الهمذاني وغيرهما من تراثنا الأصيل يمكن تقديمها في قوالب أوبرالية



مصطفى عبدالله

القلالي.. وتجربة النقد الموسيقي في تونس

هذا كتاب جديد في موضوعه، جديد في تناوله، كان في أصله رسالة نالت عنها الباحثة والأديبة التونسية عائشة القلالي درجة الدكتوراه، وهو من إنتاج (مركز تونس للمنشورات الجامعية في العلوم الموسيقية)، و(مخبر البحوث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية)، وقد صدر عن (منشورات سوتيميديا) بمقدمة للدكتور سمير بشة، وتحدد الباحثة زمن بحثها فيما بين عامي (١٩٥٦ و٢٠١٠).

وقد لاحظت أن الكتاب لا يتناول النقد الموسيقي في تونس فحسب، وإنما يتناول أيضاً نشأة الصحافة وتاريخها في تونس وفي البلاد العربية الأخرى، هذا التاريخ المرتبط بظهور المطبعة لأول مرة في الوطن العربي، كما يتناول أهم المدارس الفلسفية التي اهتمت بعلم الجمال.

والكتاب يبدأ بجدول مهم جداً للقارئ، إذ يضم المصطلحات التي استخدمتها المؤلفة في بحثها ليكون وسيلة تتفق فيها مع القارئ في فهم ما يحتاج إلى اتفاق.

وتتحدث (القلالي) في مفتتح كتابها عن الذائقة الموسيقية فتقول: أما الذوق الموسيقي فهو ملكة خاصة، يكتسبها الإنسان خلال مراحل نشأته المختلفة، وتتأثر بجميع الظروف الحياتية التي تنمو فيها هذه الملكة، وخاصة بالمجال الصوتي الذي ينشأ فيه الفرد، وبتركيبته النفسية، وتكوينه الدراسي، وبالإطار الاجتماعي والثقافي، إضافة إلى عامل صقل الذوق الموسيقي من خلال التكوين المختص.

وتشير إلى أن تذوق الموسيقا هو أحد مكونات الشخصية القاعدية للمجتمع، وهو يؤثر في المنتجات الثقافية ويتأثر بها وبالتحولات الفكرية والأدبية التي يعرفها المجتمع.

وفي إطار بحثها في فكرة الجمال عند الفلاسفة تتعرض الباحثة إلى الفرق بين الجميل والمستساغ، فتقول إن (كانط) ميز بين الجميل والمستساغ: فالجميل هو الذي نراه جميلاً ونطلب من غيرنا أن يراه كذلك، أي أننا ننطلق في حكمنا على الشيء بأنه جميل من شعور ذاتي جزئي، ثم نحول هذا الشعور إلى حكم قيمي عام. أما المستساغ، فهو الشيء الذي يبدو لنا طيباً ولا يبدو كذلك لغيرنا، ولا نطلب من غيرنا أن يوافقنا على رأينا فيه، وبالتالي يختلف المستساغ بين الأشخاص ولا يكون حكمنا عليه حكماً عاماً.

ومن خلال توضيح هذه المفاهيم تدخل المؤلفة إلى النقد الموسيقي، فترى أنه مجال معرفي يُعنى بإصدار الأحكام الجمالية والذوقية على الأعمال الموسيقية في مختلف جوانبها.

ويعرفه كل من (مايكل كينيدي)، و(جويس كنيدي) بأنه مهنة الكتابة حول جماليات الموسيقا وتطورها، ونقد المؤلفات الموسيقية وأدائها في الصحف والدوريات والكتب وغيرها. كما يُعرف أيضاً بأنه الكتابة حول الموسيقا بهدف التعريف بالأعمال الموسيقية، أو الحكم عليها ذوقياً وجمالياً، وهو ممارسة فكرية تقوم على التقييم والتفسير والتحليل.

وتستشهد عائشة القلالي بكثير من

> **الكتاب في الأصل كان رسالة نالت عنها الأديبة درجة الدكتوراه**

الموسيقيين الكبار الذين لهم آراء نقدية، أو تعرضوا لآراء نقدية مثل: شومان وفاجنر وديبوسي وغيرهم.

وأما الذين كتبوا فيما كتبوا عن هذه الموضوعات الموسيقية فعددت: جان جاك روسو وهيكتور برليوز وغيرهما. وبعد أن تتحدث القلالي عن وظيفة الناقد الموسيقي، تنتقل إلى اهتمام الوطن العربي بالصحافة ونشأتها لتدخل من ذلك إلى الاهتمام الثقافي بالموسيقا، فتشير إلى نشأة الصحافة المكتوبة والحاجة إلى الاتصال الجماهيري، وتثقيف الجماهير، وتقدم ملخصاً سريعاً عن ارتباط ظهور الصحافة العربية منذ أدخل نابليون بونابرت أول مطبعة عربية سنة (١٧٩٨) ضمن حملته العسكرية على مصر، تلك التي أطلق عليها (مطبعة البروباجاندا) وقد استعملها في طباعة المراسيم والمنشورات الموجهة من الحملة للمصريين، وقد استدعى بونابرت طابعاً فرنسياً يُدعى (مارك أوريل) إلى مصر مع مطبعته التي حملت اسمه، وذكرت أنه بعد انتهاء الحملة الفرنسية بنحو عشرين سنة، أسس محمد علي باشا (مطبعة بولاق) (١٨٢٢).

وتشير آمال سعد المتولي، أنه أصدر دورية (جورنال الخديوي) التي تضمنت تقارير الحكومة لتوزع على الموظفين، وتحولت هذه الصحيفة بعد ذلك إلى جريدة (الوقائع المصرية) (١٨٢٨) وأصبحت الصحيفة الرسمية لمصر منذ ذلك الوقت وحتى الآن.

تذكر (القلالي) أن المطبعة العربية انتقلت بعد ذلك من مصر إلى باقي البلدان العربية، حيث ظهرت الصحافة في لبنان مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد أن أصدر خليل الخوري جريدة (حديقة الأخبار)، (١٨٥٨).

بعد ذلك تستعرض (القلالي) نشأة الصحافة في تونس، فتقول إن المطلعة العربية التونسية تأسست سنة (١٨٥٩) على يد الوزير خيرالدين باشا، ويؤرخ للصحافة العربية في تونس بإنشاء جريدة (الرائد ١٨٦٠).

وبعد ذلك تنتقل إلى النقد الموسيقي في الصحافة المكتوبة في تونس، فتتحدث عن السياسة الوطنية في مجال الإعلام والثقافة، ثم تنتقل إلى المشهد الموسيقي في تونس منذ الاستقلال إلى بداية الألفية الثالثة، فتتحدث عن الهياكل الموسيقية الرسمية في مرحلة (تونسة الإذاعة) التي فتحت المجال أمام الموسيقيين التونسيين لإنتاج أعمالهم الموسيقية وتقديم العروض مع فرقتها. وتوضح كيف أن الإذاعة هناك أسهمت مرحلياً في صيانة التراث الموسيقي، بعد أن شرعت في تسجيل جانب كبير من الموسيقا التقليدية التي تعرف بالـ(المالوف)، إلى جانب ما قامت به كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار من برامج للحفاظ على التراث الفني القومي، وأسهمت في جمع وتدوين التراث الموسيقي التونسي.

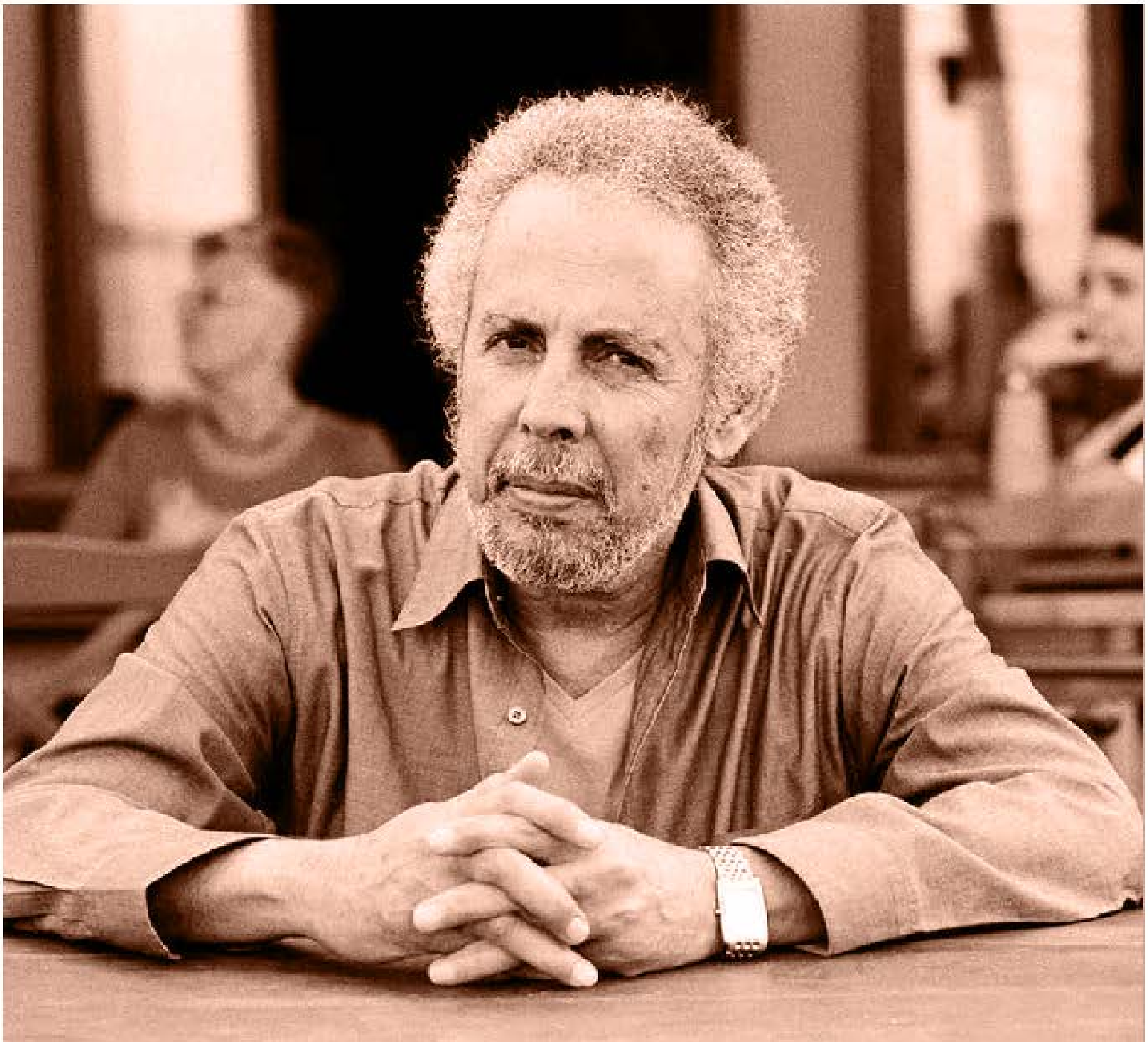
ولعل أهم ما وصلت إليه الباحثة هو الإشارة إلى أن تميز المشهد الموسيقي التونسي تجلى في أنماط موسيقية آلية وغنائية مختلفة، بين حضرية وبدوية ودينية ودنيوية وتقليدية وجديدة، وقد كانت موسيقا (المالوف) تحظى بمكانة متميزة في المحيط الصوتي للمجتمع التونسي. كما ويشير الكتاب أيضاً إلى رواج أنماط موسيقية أخرى تختلف من حيث الخاصيات الجهوية على مستوى اللهجات، إما الكلامية أو الموسيقية وعلى مستوى استعمالات الألحان والإيقاعات، وهو ما ساعد على تحقيق ثراء نغمي وإيقاعي ولحني وتنوع في القاعدة السمعية وفي المخزون السمعي للمجتمع التونسي. كما يشير الكتاب إلى أنه من أهم الإضافات التي حدثت في موسيقا تونس في القرن العشرين ظهور الأثر الغربي في الموسيقا ودخول (الهرمنة) و(الكونتربوينت) وتأثر بها جيل مهم من الموسيقيين منهم: محمد سعادة (١٩٣٧-٢٠٠٥)، صاحب العديد من الأعمال الموسيقية المؤلفة على الطريقة الغربية مثل: (ملحمة النصر ١٩٦٥)، وموسيقا مسرحية (السد للمسعدي ١٩٦٦)، و(نشيد البحر الأبيض المتوسط ١٩٦٧)، و(أحلام قرطاج ١٩٧٣)، وكذلك محمد القرفي، أشهر المدافعين عن التوجه الغربي في التأليف الموسيقي في تونس، الذي كتب (من أغاني الحياة ١٩٨٠) لأبي القاسم الشابي، وأوبرا للأطفال بعنوان (صابر في مدينة السلطان ١٩٨٣)، وأوبرا (حكاية من قرطاج ١٩٨٤).

وقد استطاعت موسيقا (الجاز) أن تحتل مكانة في النصف الأول من القرن العشرين في تونس، وكان لتلك النزعات التجديدية في الموسيقا استجابة لدى (المشروع التحديثي) الذي كرسته السلطة بعد الاستقلال.

ترى الكاتبة أن تذوق الموسيقا هو أحد مكونات الشخصية الأساسية للمجتمع

تستشهد الكاتبة بكثير من الموسيقيين الكبار الذين لهم آراء نقدية ومنهم شومان وفاجنر وديبوسي

تؤكد الباحثة أن الموسيقا التونسية تجلت في أنماط مختلفة بين حضرية وبدوية وتقليدية وجديدة



نَسْرٌ حلّق في الحلم

فوزي كريم.. وشعرية الاغتراب



د. رضا عطية

يُمثِّل الشاعر العراقي فوزي كريم (١٩٤٥ - ٢٠١٩) صوتاً بارزاً في الشعر العراقي، إذ كتب شعر التفعيلة والرواية والمقالات النقدية والفكرية، كما تقف تجربته شاهداً على أحوال المثقف العراقي في المنافي بتجذُّر الانتماء إلى الوطن والحنين المتجدد إليه.

وفي شعر فوزي كريم يتكشف انتماؤه الشديد لمكانه الأول، وارتباطه القوي بوطنه، العراق، الذي يُشكّل وعيه وهمه، فيقول:

قنواتٌ تحفرها الأمطار.
منعطفاتُ بيوت متراصةٍ كأقراص الخبز
شبابيك مهترئةٌ كالمناخل
أبوابٌ تكتم أنفاسها أمام طارق الليل
أسلاكُ كهرباء تئزُّ بفعل القوى المكبوحةِ
للرغبات الطرية
أزقةٌ معقودة كظفيرة المحارب
دجلة يلامسُ البشرةَ بالملاحم
وبعصا الساحر يكشفُ عن المعدن الزائف
للأيام المتلاحقة!

تتبدى شعرية فوزي كريم في احتواء نصه الشعري على جماع من الأشياء والعناصر، التي تتراص في ما بينها لتُشكّل لوحة كبرى، فتعمل الصياغة التصويرية على (تشعير) الأشياء، التي تتواشج فيما بينها كأنسجة متشابكة، ويظهر الحس الشعري لدى فوزي كريم في القدرة على ترجمة المشهد المرسوم إلى عناصر موازية استعاريًا له، فالبيوت تبدو كأقراص الخبز، أما الشبابيك المهترئة فتبدو كالمناخل، في طلاء للأشياء والعناصر المبذولة بطاقة شعرية، فالشعر عند فوزي كريم هو تفجير للصور الشعرية من عناصر الوجود، كما في تشخيص دجلة بملامسته البشرة بالملاحم، في إبراز مادي للصورة للعناصر الروحية، التي تمثّل قسمات رمزية بارزة في ملامح الشخصية الكلية والهوية القومية العراقية.

وفي الخطاب الشعري لفوزي كريم تتبدى وطأة المنفى والشعور بالاقتلاع عن تربة الوطن، ما يضاعِف إحساس الذات بالاغتراب:

حين فاجأنا النفي
كان بثوب الجراحة
عالجنا بالمشارط، طهّر من ورم الحلم
أعضاءنا
ثم أقحمنا كي نؤدي له دورنا الثانوي
بآخر فصل على مسرح الظل
من نحن.. إلا استشاطة أعمى يُقادُ بخيط
المتاهة
نَرُدُ على صفحة الليل يُرمى
وما من صدى
لتُدْخ...
رُجِه...

في شعر فوزي كريم تمثيلات نفسية بأثر تجربة المنفى، الذي يبدو مقتلعاً الحلم من الذوات، الذوات التي تشعر بهامشية وضعيتها الوجودية وتأديتها أدواراً ثانوية، تبدو مُجبَرةً عليها، شعور انكساري بظليتها وهشاشتها، ما يدفع الذوات إلى التساؤل حول هويتها الوجودية في عالم تشعر فيه بالعماء مع تمدد متاهته.

ويتبدى من قيام الخطاب الشعري على ضمير المتكلّم الجمعي الـ(نحن) أنّ الشاعر ينهض بدور مغني الجماعة، ويعمل التصوير الشعري والتمثيل الصوتي على تجسيد الشعور النفسي للذوات، التي يتحدث عنها الخطاب الشعري، بتصوير الذوات بترد على صفحة الليل، بما يعكس استلاب هذه الذوات وعشوائية أقدارها، مع الشعور التشاؤمي بليلية الزمن، كما يعمل التقطيع الخطي لكلمة (لتدحرجه) باستغلال الطاقات الدلالية والممكنات الإشارية لمادية اللغة على تجسيد الإيقاع النفسي للذوات في شعورهم بالتهاوي، في الوقت الذي ينعدم فيه صدى سقوطهم، بما يؤكد إحساسهم بفقدان الأثر والفاعلية الوجودية.

يساكن الذات في شعر فوزي كريم، الشعور بالمنفى والاغتراب، ليس فقط في منافيها خارج الوطن، ولكن، لهذا الشعور جذور من حياتها الأولى في مكانها الأول، الوطن:

وأنا، منذ عريتُ هذا
الجسدَ
في الولادةِ، لم أحتملْ
حرقةَ الشمس في وطني
وجليدَ المنافي الغريبة

ثمة شعور للذات بالوقوع تحت سطوة حرقة الشمس في وطنها والجليد في المنافي، إحساس دائم بعدم التوافق واستمرارية الاغتراب، شعور بالعري منذ الولادة، أي افتقاد الغطاء والحماية، فتبرز تقلبات أحوال الذات الحادة مع استمرارية شعورها بالاغتراب ولا يكون الشعور بالنفي لدى فوزي كريم مكانيًا فحسب، ولكن النفي أيضاً زمني بالاغتراب عن الحاضر واللوذ بالماضي:

كتب الراحل شعر التفعيلة والرواية والمقالات النقدية والفكرية

تعتبر تجربته شاهداً على أحوال المثقف العراقي في المنافي وتجذر الانتماء إلى الوطن



من مؤلفاته

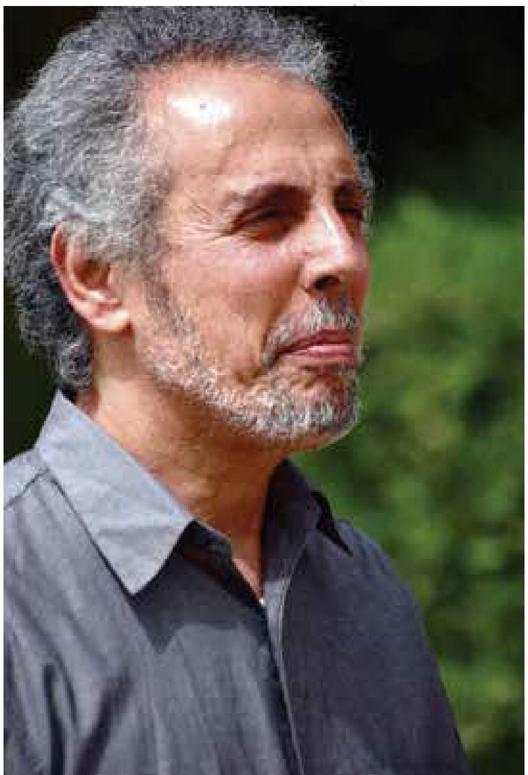
حلقْتَ دون أن يكون لي جناحان ولا مخالب
فمن أضاء رغبتي بسطوة النّسر
وأعطاني مذاق الأفق
إلى شاعر أسكن في الماضي
وأستلقي تماماً مثلما كان أبي

إذا كانت الصورة تعبِّر نفسيًا عن رغبة الذات وقوة إرادتها في تحقيق نفسها وإثبات وجودها، هي ذات محلقة، تتعالى على العالم وتتسامى على ماديته، على رغم عدم امتلاكها أدوات التحليق، لتحقق الذات سطوتها محلقة كالنسر، وتبدو هذه الصورة مثل معظم الصور في الخطاب الشعري لفوزي كريم، إنّها تطل من شرفة اللاوعي الجمعي بمكوناته الأسطورية، فالنسر يبدو كأنّه بأثر النسر في ملحمة جلجامش.

وتبدو الذات، في تعاملها مع الزمن أنها ماضوية شديدة الارتباط بالأسلاف حد الاتباع والتقليد، فهل يُمثِّل سكنى الذات في الماضي مهرباً من حاضرها الذي تغترب فيه ولا تتوافق معه؟ إلا أن علاقة الذات بالزمن لدى فوزي كريم تشكل هاجساً قويًا يشاغل الذات وسؤالاً دائمَ الإلحاح عليها، فيقول في قصيدة (الانتساب للأبدية):

منسوبٌ أنت لظل الوقت، وظلُّك للأبدية
منسوبْ
يا هذا أيهما تختار؟
بيتٌ من طين جمجمتي
وربيع تحت حجاب الصدر وقيثارْ
في القلب الباكي
وأنا صياد في مستنقع هذا العمر أضعتُ شباكي
وكفاني أني لا منتظرٌ حلاً
أتقنع بذاكرتي
وأجندها في وجه الحاضرِ
حين يضيقُ حولَ خناقي حبلا
فأصيرُ وإياها ظلا

يتبادل الذات شعوران في الإحساس بوجودها في الزمن، ما بين الذات الموضوعية والذات الظلية، ويعمل ضمير المخاطب، الـ(أنت)، الضمير الثاني السردي على إبراز انشطارية الذات، المتوزعة بين الانتساب إلى الراهن في حضورها الموضوعي، والانتساب إلى الأبدية في حضورها الظلي، الذي قد يمثل الحضور الجمالي للذات، التي تنشد خلوداً بإبداعها، وعلى صعيد آخر تلوذ الذات بالذاكرة في مواجهة حاضرها في نكوص نفسي وهروب من مواجهة آنيّها، الذي تغترب فيه، حد التوحد بين الذات وذاكرتها/ ماضيها.


فوزي كريم

وفي شعر فوزي كريم عناية واضحة بالموسيقا كما في التموّج (القافيوي) بتنوع حروف الروي للقافية بين الراء الساكنة المسبوقة بألف إسناد (تختار- قيثار)، والكاف المردفة بياء وصل (الباكي- شباكي)، واللام المتبوعة بألف وصل (حلا- حبلا- ظلا) بما يجسد تموج الخواطر النفسية التي تعتمل في داخل الذات. كما في تجربته لكتابة الرواية نرى في روايته (مدينة النحاس) لا يتخلى فوزي كريم عن ولعه الشعري في المراوحة بين سرد الأحداث والتفاصيل والتعليق المقطّر بالحكمة، كما في تمثّل الصوت السارد للزمن:

الماضي حساسية مفرطة.. مستعد أبداً لتعزيز حضوره الحاسم كاستدارة كلية لا يشكِّل الحاضر أو المستقبل فيها إلا خطوات مترددة في نقاط التماس.. وهو لفرط حساسيته سرعان ما تخذله الغفلة أو النسيان، أو تمرضه النية الفاسدة، نية الإنكار والتشويه أو الإلغاء، حينها يتحول إلى أخطبوط سرطاني خفي أكثر استعداداً لتعزيز حضوره، ولكن كقوة سالبة هذه المرة، تُعفِّن مياه الحياة في العروق وتمتص رحيق أزهارها. ولهذا تبدو كل الأناشيد والشعارات للمستقبل- وهي تتضمن أمر الحجر على الذاكرة واعتقال الالتفاتة الحانية إلى الوراء- شاحبة ومتقطعة الأنفاس، لأن تحت سطحها الفورمايكي يجثم ذلك السرطان جثوم الموتى مستغرقاً بامتصاص كل معنى من أشكالها الفارهة.

يستمر في وعي الكتابة لدى فوزي كريم، في الرواية، كما في الشعر، ذلك التعلّق بالماضي الذي تبقى سطوته مهيمنة على الحاضر والمستقبل، فهل ذلك بأثر حنين الذات إلى مكانها الأول، الوطن المتروك وماضيها فيه، أم بأثر فقدان الرجاء في الحاضر والمستقبل؟

معظم صوره الشعرية تطل من شرفة اللاوعي الجمعي بمكوناته الأسطورية

الذات لديه تبدو في تعاملها مع الزمن شديدة الارتباط بالأسلاف في محاولة للهروب من حاضرها



من واجهات المدينة البحرية

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- ثريات اللون.. سماء معتمة دراسات في الفن التشكيلي العربي
- سيرة حياة أشهر فنانات القرن العشرين فريدا كاهلو
- مغالطات لغوية الطريق الثالث إلى فصحى جديدة
- غواية اللغة الشعرية في رواية (بانسيه)
- ظل الريح
- خزائن المعرفة في الحضارة العربية

ثريات اللون.. سماء معتمة

دراسات في الفن التشكيلي العربي


ناديا عمر

المؤلف د. غازي انعيم، فنان وناقد تشكيلي فلسطيني/ أردني، يشغل منصب رئيس رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين، يمارس الرسم الزيتي والغرافيكي، أقام عدة معارض في الوطن العربي قال في مقدمته: إن ما سعى إليه في كتابه هو حرصه على تأكيد أهمية التجارب الأصيلة للفنانين العرب ومساهماتهم في الفن والحياة، وريادتهم للحركة التشكيلية العربية المعاصرة، ومازالت أعمالهم حيّة باقية، تباينت موضوعاتهم وقضاياهم لخدمة الفن بنبل وصدق، معتبراً أن الحديث عن هؤلاء الفنانين ردٌ جميل لمنجزاتهم الإبداعية، التي أعطت صورة واضحة لتاريخ الفن في الوطن العربي ونشر الثقافة الجمالية فيه

وبذلك فإنه سلط الضوء على تجارب تسعة فنانين تشكيليين عرب، عشقوا الفن من طفولتهم وهم الفنان اللبناني جبران خليل جبران، والفنان السوري محمود جلال، والفنانة المصرية إنجي أفلاطون، والنحات العراقي محمد غني حكمت، والفنان الفلسطيني إسماعيل شموط، والفنان الكويتي خليفة القطان، والفنان السعودي عبدالحليم الرضوي، والفنان القطري جاسم زيني، والفنان اليمني هاشم علي.

في ما يخصّ جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) رسام الجمال المثالي، والأديب الشهير في الشرق والغرب، أكد أن جبران، وبعد هجرته إلى أمريكا، انطلقت مسيرته الفنية بمرحلة الرسم بقلم الرصاص أو الحبر، وبعدها رسم بالزيت وبالفحم أعمالاً رمزية زاخرة، مع تأثيرات لـ(رامبرانت)، كالخلفية المعتمة والوجوه والأيدي المنورة بسطوع لافت، كذلك أصدر مجموعة جرب فيها تقنية الرسم المائي، من دون تغييرات جوهرية في أعماله، إضافة إلى مجموعة من اللوحات الخاصة بـ(الأمومة).



تمثل لوحات جبران ملحمة بشرية من الآلام والعذاب الإنساني، لأنه تناول الإنسان ورصد يومياته ومعاناته، ألمه وكآبته، حبه وفرحه، ليعبّر عن منهجه الكلاسيكي، وأحياناً انقسامه العاطفي داخل نفسه بين أمريكا ولبنان.

إلى ذلك ينتقل المؤلف إلى رائد النحت والتصوير في سوريا الفنان محمود جلال (١٩١١-١٩٧٥) أحد روّاد الحركة التشكيلية السورية الذين أسهموا في تشييد دعائمها عبر المذهب الكلاسيكي، كالمواضيع الإنسانية والمشاهد الريفية والمدنية والنحت الكلاسيكي، وهو من أسس نواة الفن الأولى في سوريا تعبيراً عن المجتمع وضميره العميق. فقد تعلّم جلال على يد الفنان (سيفيرو) أحد رواد الكلاسيكية المحدثة في روما (١٩٣٤م)، ليعود لاحقاً لمدينته (دير الزور) (١٩٣٩م) ويضع حجر الأساس للتربية الفنية السورية بشكل منهجي وأكاديمي صحيح، وفي هذه المرحلة اهتدى لأسلوبه الخاص والفريد وزاد تبلوراً وعمقاً، فخرجت لوحاته لتعبر عن الحياة اليومية، وأصالة الإنسان وعطائه الذي تجلّى في لوحاته: (المعلم، الطبق، صانعة السجاد، الراعي) وغيرها..

وقدّم في النحت موضوعات تاريخية عربية كـ(خالد بن الوليد، عمر المختار، شهداء أطفال عاموبا، الأمومة) وغيرها. ولجأ للتلخيص وتكثيف الشكل مع التركيز على الحركة لإعطاء العمل صيغة تعبيرية متميزة لتكون نقطة تحول في فن النحت السوري المعاصر.

أشار د. انعيم إلى واحدة من أهم فنانات الحركة التشكيلية في مصر في تاريخها الحديث، وهي إنجي أفلاطون (١٩٢٤-١٩٨٩)، التي جسّدت بأعمالها فترات مضيئة، وتمكنت من إثبات وجودها في حقبة كانت القيود المفروضة على المرأة كثيرة، خاصة إذا ما أرادت احتراف العمل الفني، فرسمت أنجي الريف والواحات والبحر والصحراء، والبيئة الشعبية وقد تتلمذت على يد الفنان كامل التلمساني، أحد مؤسسي (جماعة الفن والحرية) المتبعة لمذهب (السريالية)، والذي يدعو لتحرير الفن من قيود الأكاديمية والشكلية، لتبرز لوحاتها بألوان


غازي انعيم

صارخة جريئة أو داكنة وخطوط عريضة، وعملت على (أنسنة) عناصر الطبيعة بطابع سريالي، كلوحة (الحديقة السوداء-١٩٤٢) بعدها تعلمت في استديو (مارجوفوين) رسم الطبيعة والريف وفلاحيه، وظل هو موضوعها المفضل، ثم بدأت مرحلة الحس التعبيري الاجتماعي كلوحات: (زوج الأربعة)، و(روحي أنت طالق)، و(لن نفسى)، وبعدها رسمت في المعتقل السياسي: (أحلام المعتقل)، و(الليل وراء القضبان)، و(حصص الوعظ)، و(طوابير الطعام)، و(شجرة الأمل) وغيرها.. وصولاً إلى المرحلة الفنية الأخيرة والتركيز على الحركة والضوء، من خلال ترحالها في ربوع مصر، لتجسد الطبيعة وثراءها وأعمال الفلاحين في مواسم الحصاد وآلامهم وأفراحهم.

انتقالاً إلى العراق؛ أشاد المؤلف بفرادة وتميّز النحّات العراقي محمد غني حكمت، والذي قال إنه عبّر بفنه ووعيه العميق عن الكوامن الإنسانية بكل جرأة وحرية من خلال النحت المعاصر، وهو وريث الحضارات السومرية والأكادية والبابلية، واستخدم لتماثيله المبتكرة (الخشب والمرمر والنحاس والجبس والبرونز..) التي زينت المتاحف والساحات العامة في العراق وخارجه، كإيطاليا وفرنسا والأردن والبحرين ولبنان. ومن أعماله: مشاركته في تنفيذ شخوص (نصب الحرية) الذي يعدّ من أحد أكبر الأنصاب في العالم، وفي مرحلة لاحقة قرر أن يغوص في الميثولوجيا وآفاق تاريخ العراق القديم، فنحت تمثال (أنكيدو، والملك حمورابي، وشهرزاد، عشتار، وعباس بن فرناس، وغيرها..، وعمل على مجموعة (حدث في العراق) عن طريق الكتل، وهي أقرب إلى المسطحات العريضة، وركز فيها على الحركة الداخلية للأشكال الإنسانية وشحناتها من التعبير الانفعالي، لتكون بصمة فريدة وخاصة، وكذلك كل أعماله التي بقيت شامخة وشاهدة على حقبة فنية ثرية بالأفكار والإبداعات على مر الزمن، وتمثل تاريخ وحضارة العراق.

كتاب تفصيلي مهم يعرّف القارئ بمسيرة أهم مؤسسي الفن التشكيلي العرب ونشأتهم ومدارسهم الفنية وأبرز أعمالهم، مع مجموعة كبيرة من لوحاتهم في ملحقات الكتاب.

سيرة حياة أشهر فنانات القرن العشرين فريدا كاهلو



سعاد سعيد نوح

رسامة نالت شهرة عالمية لم تنلها امرأة من قبل؛ حتى إنها صارت أيقونة عالمية، ورمزاً من رموز التحرر والتمرد على ما هو سائد وتقليدي، ارتبط اسمها باسم أكثر السياسيين والفنانين والسينمائيين ورجال الأعمال شهرة في القرن العشرين. اتخذت من الفن وسيلة من وسائل المقاومة لأمراض روحها وجسدها؛ إنها الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو، التي صدرت سيرة حياتها في كتاب يحمل اسمها وتُرجم أخيراً (٢٠١٩) للعربية.

أرّخت لسيرة حياتها الفنية والاجتماعية الكاتبة الأمريكية والناقدة الفنية هايدن هيريرا، في كتاب بعنوان: (فريدا، سيرة حياة فريدا كاهلو) وقام بترجمته الشاعر والمترجم العراقي علي عبد الأمير صالح، وصدر أخيراً عن دار المدى بالعراق، ويضم الكتاب الذي وصل حجمه إلى (٧٦٧) صفحة سيرة فنية وسياسية وأدبية لمشاهير عاشوا في النصف الأول من القرن العشرين وليس حياة فريدا كاهلو فقط، حيث تزوجت أشهر فناني أمريكا اللاتينية هو الفنان دييجو ريفييرا، وارتبطت بعلاقات صداقة مع أشهر رجالات القرن الماضي مثل تروتسكي الذي لجأ لجوءاً سياسياً إلى المكسيك في ذلك الوقت، وبابلو نيرودا وأندريه بريتون وسيرجي آيزنشتاين، وبيكاسو، وفورد أشهر رجال صناعة السيارات الأمريكية، إضافة لنجوم السينما والسياسيين.



تعرضت فريدا لحادث وهي في سني المراهقة الأولى، جعلها تعاني طوال حياتها عاهة مستديمة في عمودها الفقري، إضافة إلى كثير من الأمراض الجسدية، التي أصابت جسدها وجعلتها تتعرض طوال حياتها لنزيف دموي دائم. كما تعرضت لأزمات نفسية بسبب علاقتها المتوترة بزوجها ريفيرا، فلم تستسلم للألم، ولم تقعدها عاهتها، بل تداوت بالفن، قاومت وحاولت أن تحول تلك الأزمات الصحية والنفسية إلى طاقة خلاقة، حتى إنها صارت أسطورة فنية لم تتكرر في زمنها ولا في الأزمنة التالية.

تبنت فريدا، في لوحتها خطاباً نسوياً مقاوماً، يحث النساء دائماً على رفض فكرة أن يكن ضحايا، بل ضربت مثلاً لقوة الإرادة في مقاومة العجز بالعمل أياً كان نوعه. رسمت فريدا نفسها وهي تنزف وتتصدع، ثم حولت وجعها إلى فن ناطق بحس الفكاهة والفانتازيا، مقاومة لشعورها بأنها ضحية (الشلل).

وكانت تمزج في رسوماتها بين الواقعية والمحاكاة الساخرة من ناحية، والفانتازيا من ناحية ثانية؛ حتى إن فناني المدرسة السريالية في ثلاثينيات القرن الماضي، أمثال خوان ميرو وكاندينسكي وتانغوي، اعتبروا مشروعها الفني تجلياً واضحاً للقيم الفنية السريالية، حتى إنها كتبت في يومياتها: أردت أن أرى الأسود يخرج من رف الكتب، وأضافت: رسمي يمت بصلة للسريالية، لكن لم تكن لدي النية لتصنيف أعمالي. وقد وصفها أندريه بريتون بأنها رسامة سريالية، بعد أن غلبت نزعة فانتازية فطرية على جميع لوحاتها.



علي عبد الأمير صالح

تشير هايدن، إلى أن ما مرّ في ذهن فريدا وما توغل إلى فنها من أكثر التخيلات إثارة في القرن العشرين، فقد رسمت نفسها وهي في أشد حالات التهاوي والتداعي الجسدي، نتيجة لحالتها الصحية الصعبة، ثم حولت وجعها إلى فن يحمل صراحة استثنائية خففتها بحس الفكاهة والفانتازيا، فكانت مميزة وذاتية، وسيرتها في مجال الرسم تتمتع بقوة خاصة، تستحوذ على انتباه وتعاطف القارئ، ولكي تنقل وحدة معاناتها الجسدية والعاطفية.

وتؤكد هايدن، وهي الناقدة الفنية التي دأبت على كتابة سير حياة الفنانين التشكيليين، قيمة فريدا الفنية، حتى إن ريفيرا وهو أشهر فناني المكسيك في القرن العشرين، لم يكن يتردد في أن يقول عنها إنها أفضل منه، وهناك عدد غير قليل من النقاد، كانوا يشعرون بأنها الرسامة الأفضل، ودائماً ما تباهى ريفيرا برسالة مهمة، كان قد تسلمها من بابلو بيكاسو يقول فيها: لا أنا ولا حتى أنت نستطيع أن نرسم رأساً من مثل تلك الرؤوس التي ترسمها فريدا.

وأخيراً في مارس من عام (٢٠١٨) أقيم لها في لندن معرض يضم الكثير من المتعلقات الشخصية لها، وعُرضت هذه المتعلقات، التي رفض ريفيرا في حياته أن يطلع عليها أحد، في متحف فيكتوريا وألبرت في لندن، وتضمن العرض ملابسها ومجوهراتها وأدوات التجميل الخاصة بها، وحتى أطرافها الصناعية، وذلك بعد أن كانت حبيسة منزلها لأكثر من (٥٠) عاماً.

مغالطات لغوية

الطريق الثالث إلى فصحى جديدة

الكاتب: عادل مصطفى

الناشر: هنداوي- ولدسور



نجلاء مأمون

يستشهد الكاتب في بداية كتابه بكلمة المفكر لوي سنيون، والذي يذهب إلى أن اللغة العربية لغة وعي ولغة شهادة، وينبغي إنقاذها سليمة بأي ثمن للتأثير في اللغة الدولية المستقبلية.

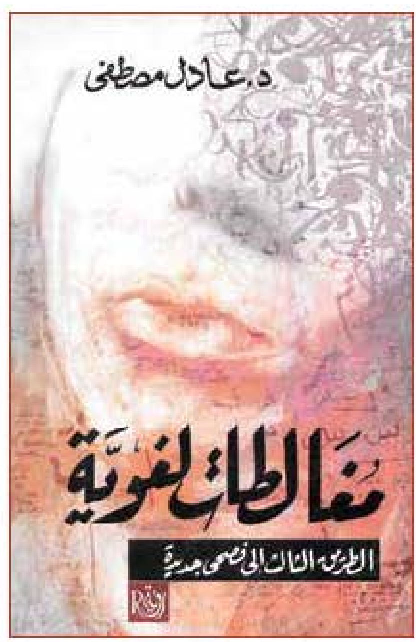
ويشير في المقدمة إلى أن الفصحى العربية تعاني هذه الأيام لوجود الركاكة التي أصبحت مناخاً عاماً ومناخاً شاملاً، واللحن في مبادئ اللغة أصبح قاسماً مشتركاً لها ليس بين عامة الناس فحسب، بل بين الأساتذة والإعلاميين والأدباء، كما أن لغة تستعصي على سدنتها لهي لغة تستحق من الجميع وقفة للتدبر والاهتمام، وضرورة الإحياء والمراجعة والتمحيص، فالعربية كأي لغة تجري عليها نواميس اللغات وتخضع لقوانين علم اللغة العام.

كما يرنو الكاتب إلى أن اللغة العربية هي أعرض اللغات متناً وأطولها عمراً، فالعربية لغة هائلة قيمةً، لأسباب عدة، أولها وأهمها أنها في الأصل لغة وحي، أضف إلى ذلك أنها ليست لغة واحدة، بل هي المجموع الجبري للغة العربية المشتركة ولهجات القبائل الموثقة.

ثانيها، أنها في الأصل (بعد الفتوحات) بسطت ظلها على الأجزاء المترامية من الأرض وأثرت في اللغات القديمة الأخرى، كالقبطية والسريانية واليونانية.. وبدأت تنتقل إلى الأمصار المتعددة، بالترجمة والتعريب، وبدى تأثيرها في عصارات وخبرات أهلها الذين أسلموا واستعربوا، فصارت العربية من حيث الرصيد العلمي والحضاري مجموعاً جبرياً لعدة لغات عريقة.

ويشير الكاتب إلى أن السبب الثالث هو الظروف التاريخية الخاصة وهذا الامتداد الجغرافي والزمني، وهذه البسطة الأفقية والرأسية من شأنها أن تجعل من العربية لغة ضخمة واسعة صعبة تمتلك اكتنازاً وثراءً لا يوجد في لغة أخرى.

ويؤكد الكاتب أنه ليس ثمة تناقض بين تجديد اللغة وإحياء التراث، كما قد يبدو للنظرة السطحية المتعجلة، أضف إلى ذلك جذور اللغة العربية التي تمثل حاضراً عتيداً ويظل ماضيها موصولاً بحاضرها يغذيه ويمده بأسباب النماء، فيهاب كل مجدد كلاسيكي هذه اللغة، وفي طي كل تجديد شيء من الإحياء، كما يرى أيضاً أن استيعاب الحداثة ليس معناه التغريب، ولا بد أن نثبت للعالم كله أن العلم نفسه لا بد أن يقدم فهماً للعربية، ونتعامل معها كأدباء وعلماء ونخبويين بمزيد من التوطين في القواميس والمعاجم، برغم أن هناك من يسعى إلى التشدق باللغات الأوروبية، ويرغب في الانتساب إليها.



ويذكر الكاتب في معرض كتابه فكرة محورية مؤداها، أن من يتأمل علوم اللغة العربية من نحو وصرف وأصوات ومعاجم وعروض، لا يسعه إلا الإجلال لمن ابتكروا هذه العلوم من العدم، وأن غاية الإجلال لهذا السلف العظيم هو الاقتداء به في اجتهاده وابتكاره.



عادل مصطفى

كما يبرز الكاتب أن العرب يستخدمون اللغة العربية الفصحى المشتركة التي يتخذها الأدباء والشعراء، وتكتب بها المعاهدات، وتتخذ في مواقف الوفادة والتشاور ليفهمها العرب جميعاً على اختلاف لهجاتهم، فسادت اللغة كعامل مشترك لدعم العلاقات وإرساء الاتفاقيات.

وكذلك هي لغة مشتركة، لا تنتمي صفاتها فقط إلى فئة بعينها من عتبات الجزيرة العربية، فهي ليست لغة قريش فحسب، بل أصبحت كياناً متميزاً فريداً.

ويشير الكاتب إلى أن النحاة قد جمعوا الكلمات العربية وفق الألفاظ التي تتحدث بها كل القبائل، وجعلوها لغة واحدة أمام اللغة الأعجمية. أما عن عامية أهل مصر والشام والمغرب، التي رصدها اللغويون، فقد أكدوا تأثرها الشديد الواضح باللغة العربية ثقافياً وحضارياً، لكونها لغة القرآن الكريم المنزلة، ونتاجاً للأسلمة والتعريب.

ويذهب الكاتب إلى أن من يمتلك زمام اللغة العربية، لا يمتلك فقط المفردات التي تعبر عن الصور الذهنية، بل التراكيب أيضاً، حيث بلوغ المتكلم الغاية من إفادة السامع وهذا هو معنى البلاغة.

ويختتم الكاتب كتابه مشيراً إلى أن العربية هي صفوة اللغة، وأنها تجاوزت مكان منشئها بكثير، وأثرت الفكر بسياقه التاريخي والحضاري، وأنه لا يمكن التنازل عنها، مع ضرورة أن يقدم الخلف ما نقلة عن السلف، وأن يزيدوا عليه لإثراء ورفعة اللغة العربية.

(من الشام لتطوان)

العروبة في وجدان الشعراء ودواوين الأطفال

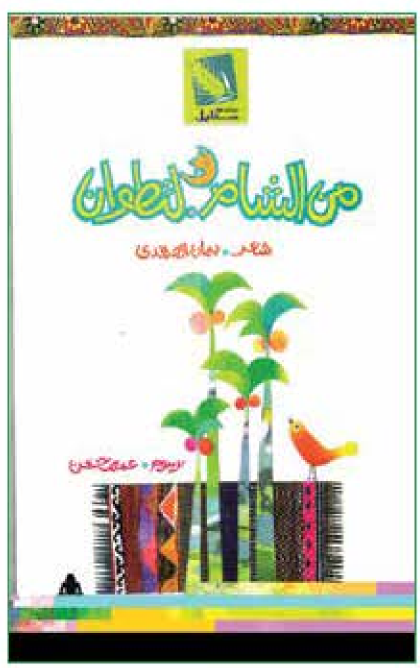


مصطفى غنايم

إذا كان الشاعر السوري فخري البارودي (١٨٨٧-١٩٦٦) قد نظم واحداً من أشهر أناشيد القومية العربية وهو:

بلاد العرب أوطاني
من الشام لبغدان
ومن نجد إلى يمن
إلى مصر فتطوان
فلا حد يباعدنا
ولا دين يفرقنا
لسان الضاد يجمعنا
بغسان وعدنان

فإن الشاعر السوري المعاصر بيان الصفدي (١٩٥٦) قد وضع ديواناً حديثاً للأطفال أفرد فيه عشرين قصيدة للتغني بمفاخر ومآثر عدد كبير من بلدان الوطن العربي وعواصمه (مصر وسوريا وتونس والعراق والسودان والكويت والإمارات وعُمان واليمن ولبنان والقدس وطنجة وتطوان...)، إضافة إلى المنعطفات التي تمر بالأمة في واقعها المعيش.. وقد صدرت هذه القصائد



في كتاب (من الشام لتطوان)، والذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠١٩)، وقامت بتصميم لوحاته ورسومه عبير حسن.

ولعلنا نلحظ تأثر الشاعر بيان الصفدي في قصيدة (تطوان) بقصيدة (بلاد العرب أوطاني) لسلفه السوري الشاعر فخري البارودي في القافية (النون المكسورة)، وفي بعض معانيها وتراكيبها!

نداء الشوق ناداني
إلى أهلي وخلاني
إلى أرض عشقناها
ثراها موطني الثاني
عروس المغرب الأقصى
وتاج فوق تيجان
بلاد العرب أوطاني
من الشام لتطوان

أما على صعيد السمات الأسلوبية والفنية، فقد تميزت جل قصائد هذه المجموعة بالسلاسة والخفة، من ألفاظ سهلة وواضحة، إلى تراكيب بسيطة ومعبرة، إلى صور خيالية طريفة، فضلاً عن موسيقا رنانة، سواء أكانت جلية في التصريع والقوافي والأوزان، وغيرها، أو خفية نابعة من تناسق الكلمات، وتناغم التراكيب، ما جعلها تصلح لأن تصبح أغاني وأهازيج يطرب لها الأطفال.. ففي قصيدة (القاهرة) يقول الصفدي:

أنت أرض عامرة
للمعالي سائرة
يا عروس النيل دومي
اسلمي يا قاهرة

ثم نراه ينتقل إلى التناص مع الأقوال السائرة عن التعلق الشديد بالقاهرة في المعنى الدارج (من يشرب من ماء النيل فلا بد أن يعود إليه)، إذ يقول الشاعر:

أنا نيل سأجود
كرمي طبعي الوحيد
كل من يشرب مائي
ذات يوم سيعود

أما عن المعاني والقيم فنراها تتجلى في حب الوطن والحنين إلى مواطن الذكريات، نذكر منها أبياتاً على سبيل المثال من قصيدته (الغارية)، وهي مسقط رأس الشاعر في سوريا:



يستيقظ طفل الغارية
بعد الأحلام الوردية
والطفلة تهمس للنور
غنى لقدومك عصفوري

وفي موضع آخر في القصيدة ذاتها يعبر عن حبه لموطن ولادته، ومرتع صباه، وشوقه العارم له ولمواطن ذكرياته، فنراه ينشد:

وبيوت تسكن في القلب
عمّرها أهلي بالحب
أذكرها فتموج الروح
في صور تأتي وتروح

كما لم ينس الشاعر هموم الأمة ونكباتها والتعبير عما تمر به معظم البلدان العربية من انكسارات وأتراح، تماماً كما عبر عن الافتخار بالأمجاد والبطولات، فها هو ينظم قصيدة بعنوان (وصية إلى بغداد)، ويتحدث عن زهرة المدائن في قصيدته (القدس)، والتي يقول في بعض أبياتها:

فانتظري يا قدس الآتي
في الأقصى تخفق راياتي
يومياً تولد كم (دُرّة)
في بحر بلادي كالقطرة

ونذكر قصيدة (الشارقة)، فهو يتحدث عن مقومات بناء الإنسان بالعلم والمعرفة والقراءة، والتي يجب أن يتسلح به الشباب العربي، بوصفه الطاقة الجبارة، والثروة الحقيقية لهذا الوطن المجيد، وهو ما سطره في قصائد عدة في الديوان، والتي جاء فيها:

ومعارض أبنائي زوروا
نحو العصر الكل يسير
فالثروة هذي الأجيال
بالعلم ستبني الآمال
وتقول (الشارقة) الآن
أبني في جدٍ إنسان
العلم طريق مأمون
تطلبه حتى في الصين



لينا أبوبكر

المسرح التقني

اللغة أم الصورة بين التقليدي والرقمي

المسرح هو حلبة، ومنصة الوجود، الذي ساهم في صياغة الفكر الفلسفي، ضمن تصنيفاته الملحمية مع (بريخت) أو اشتباكه اللامعقول بالواقع مع بيكت، أو ربما رمزيته أو مبدئيته أو حتى فقره وما ترافق مع هذا كله من مناخات سياسية وتاريخية ومعرفية أيضاً، ولكن عالم المسارح والمنصات والعروض الحية، يختلف عن عالم الشاشات والتقنيات والمشاهد المحبكة، إلى الحد الذي يجبرك على خوض لعبة المفاضلة بين زمنين دراميين، أحدهما قادم من عصر النهضة تحت شعار المسرح الإليزابيثي، والآخر متحول أدائي إلى كائن تكنولوجي عائم في فضاء الصورة، عبر نص بصري بديل عن النص المسرحي الأم، مسخر التقنيات البصرية وعوامل الإنتاج والإخراج والإثارة، على حساب الشعرية، وإبداعية الجملة الحوارية!

المسرح عالم حقيقي، تضبط إيقاعه اللغة، التي يتحرك ضمن مدارها، منطلقاً – كما يفترض – من التجريد الذي تبرع السينما بمحورته، ضمن خطوط أدائية تحكمها الإثارة المرئية، وهذا هو الفارق بين أن تتابع أداء تمثيلياً لمسرحية (روميو وجولييت) في أحد مسارح لندن مثلاً، وبين أن تشاهد فيلماً هوليوودياً للثنائي الشكسبيري!

المسرح مفتوح على الارتجال المطعم بشيء من الفكاهة، إضافة إلى ألعاب إبداعية ترتكز على إعادة اختراع الشعرية، وثراء اللغة الوصفية، ومن ثمّ تصميم وتنفيذ عناصر مشهدية في الديكور وملابس الممثلين وأزيائهم، وتأثيرات السينوغرافيا، وما توفره لخشبة المسرح – بوصفها البيئة المكانية للعرض المسرحي– من منصات، وعناصر منظرية، وإضاءة، وموسيقا، ومؤثرات خاصة.

ولكن ما مدى فاعلية المسرح التشكيلي؟ هل يمكننا أن نعتمد على المسرح في عصر السينما والصورة، كمجال حداثي للتجريد الجمالي؟ هناك أعمال مسرحية استغنت عن أرجحية النص الإبداعي، لمصلحة المؤثرات الصوتية والضوئية، والتقنية عموماً، أو حتى استعاضت عن بلاغة اللغة ببلاغة التعبيرات الجسدية، خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، والتي كرست فلسفة معرفة الجسد وإحالاته الدلالية في الفن المسرحي وهو ما يطلق عليه: (الكيروغراف)، حيث اعتمد على هيمنة الأداء الحركي أو التعبير الجسدي، وبراعته البيولوجية والاجتماعية في تجسيد الرؤية المسرحية، بل لقد أولع العديد من المبدعين الأوروبيين بالمسرح الجسدي، بحيث اكتفوا بالجسد كبطل رئيسي لملامح مسرحية متكاملة، ليست أشبه بمسارح الدمى، بل تتجاوزها لإنتاجات ضخمة وإمكانيات هائلة، مثلتها المخرجة السينمائية والمسرحية (جولي تيمور) التي أبدعت في فيلمها الأشهر (فريدا كاهلو) مع سلمى حايك، وربما يمثل مشروعها المسرحي الكبير (The Lion King)، الذي اختطفت به فيلم ديزني من (الأنيميشن) إلى خشبات المسارح، بصمة عريقة في عالم المسارح الإبهارية، في حين أن السؤال المطروح كان يتعلق بكيفية تحويل الدلالات الإيحائية التي عكسها العمل السينمائي، إلى لغة مسرحية، مثل مشهد السير على خطى (الأسد الأب)، عبر اقتفاء آثار الأقدام، فكانت المفاجأة، أن الممثلين الذين أدوا شخصيات الأبطال الكرتونيين، اعتمدوا على الأقنعة والموسيقا والرؤى الموحية، والإيحاء الأدائي، وحركة الجسد، وابتكار لغة مسرحية جديدة تخبر القصة السينمائية على طريقتها الخاصة والممزوجة بكل تلك العناصر، ليتقمصوا بالتالي دور الحيوانات في النسخة السينمائية، وكلها بالتالي تبتكر صورة مسرحية إبهارية توازي بل تتجاوز الصورة السينمائية.

تقول تيمور: (لا أحتاج للمخالب أو الفراء أو مخلوقات تمشي على أربع، لكي أصنع أسداً كاملاً، ربما سأحتاج إلى الرأس فقط، المجسمات أو الهياكل المعدة خصيصاً للعرض، وموسيقا إلتون جون مع كورال جنوب إفريقي، ثم أستعيض عن بقية الأجزاء بأداء حركي للممثلين يشبع الفكرة، ويضيف لقطات مسرحية أسطورية للنص السينمائي).

لا يتوقف الأمر عند هذا فقط إنما تم تجميع الأداء الموسيقي في أسطوانات صوتية، من العروض الحية، أو المسجلة، وبتقنيات هائلة، ما جعل العمل المسرحي يقفز عن الخشبة والشاشة ليصل إلى الشرائح الإلكترونية على نطاق أوسع وأشمل!

هناك طبعاً تجارب أخرى لافتة،

مثل مسرحية Eugene Onegin للپّتوانيّ (ريماس توميناس)، والتي تميزت بإيقاعها الحركي والموسيقي، ولكن على الطريقة الروسية، التي ربما يقابلها في اليابانية مسرح الكابوكي بكل تجلياته الموسيقية، ولوحاته الراقصة التي تصل إلى حد السريالية أو التجريدية أحياناً، وبرغم قدمه، فإنه ساهم في إثراء وتخصيب الرؤى المسرحية الحداثية بمقوماته التعبيرية القائمة على لغة الجسد ... ومن دون أن نتجاوز بالطبع مسرح جواد الأسدي عربياً، ومحترفه البابلي في بيروت، وما أدراك ما بيروت!

حسناً إذاً، هل يمكن للمسرح أن يكفل تعويضاً إبهارياً كافياً عن السينما؟ ألم تشكل البدايات السينمائية طرازاً مسرحياً في مرحلتها الطليعية؟ ألم تتأثر السينما بالإبداعات المسرحية، سواء الأدائية أو الدرامية؟ برغم أن المسرح يستعيد هذه البدايات بأثر رجعي، وهو يستلهم من السينما بنيته الدرامية وعناصر إبهاره وأدواته التمثيلية، فماذا بعد؟

عقدت جريدة الجارديان البريطانية مقارنة بين المسرح والسينما في مواجهة نقدية تطرح سؤالاً: السينما تواجه المسرح، من الأفضل؟ لبيتر برادشو، فما النتيجة يا ترى؟

يقول برادشو: (المسرح ثمين وقابل للقسمة، ولكن هل يمكن للبث الحي أن يحتفظ بطزاجته وحرارته، حتى في ظل طغيان العروض السينمائية واكتساحها شباك التذاكر؟)، الحقيقة أنه خاض تحدياً تجريبياً مع مخرج مسرحية (روميو وجولييت) في نسختها بالأبيض والأسود (كينيث براناه)، حيث وجد أن عرض الأحداث المسرحية في دور السينما أمر باهظ التكلفة، فالمسرح عموماً مكلف وشاق، مقارنة بديمقراطية السينما، وعرض الأحداث المسرحية الحية سينمائياً عموماً ما هو إلا تحايل وانعكاس شاحب للتجربة المسرحية الخالصة. ولكن، هل هذا فعلاً ما أثبته بعد أن تابع النصف الأول من مسرحية روميو وجولييت في المسرح، وأتم النصف الثاني في دار العرض السينمائية؟

يقول صاحبنا برادشو: (على رغم أن العرض السينمائي بالأبيض والأسود فإن ضخامة الأحجام، والمشاهد العملاقة على شاشة السينما كانت أشبه بطقس (شفق الآلهة) لفاجنر، أما الجمهور الذي يتكدس أمام حافة المسرح، يبدو غائباً لا مرئياً في السينما، حتى النهاية، عندما يتناهى إلى مسامعك تصفيق حاد ومفاجئ.. أضف إلى ذلك الاسترخاء الذي توفره العروض السينمائية، مع اللقطات القسرية التي تفرضها جملة الشاشة المختارة والمفروضة عليك، هناك الطلقات السريعة العريضة، المقربة، وهناك التكبير البطيء، يتم إخبارك بما تجب رؤيته ومتى، استاء عقلي المسرحي من هذا في بداية الأمر، ولكن بعد ذلك بقليل بدأت أقدر الأشياء، فإذا ما أخذت بعين الاعتبار الاختلافات التي تفرضها الطبيعة الزمنية للرواية المسرحية، ثم الطبيعة التقنية للسينما، خاصة فيما يتعلق باستبدال السيف بالمسدس، وتقديم مشهد الموت، فإنك لا بد أن تفقد التركيز البحت على الجملة الشعرية لتكتسب المعنى بالجذب المرئي)!

المفاجأة أن برادشو اعترف بخطأ في تفكيره قبل خوض هذا التحدي، وطالب بدل القلق من هذه الظاهرة ثقافياً، بمقارنتها بالرياضة، فمن يتابع المباراة من ملعب أو عبر شاشة التلفزيون، لا يخون اللعبة، ولا يخل بموثوقية العرض، بالتالي لا بد من الاعتراف بأن الشاشات أصبحت جزءاً رئيسياً من التجربة الحية والمباشرة، مع إتاحتها المجال أمام جمهور جديد، لا ينحاز للسينما، إنما يجنح مجدداً إلى المسرح.

هذا هو المسرح الديجتال، الذي يقدم لك نسخة عاطفية (مودِرْن) من المأساة الكلاسيكية، مراعياً الشروط والمتطلبات التقنية، وعوامل الإدهاش والإثارة التي تستحوذ على اهتمام المشاهد.

في النهاية، المشكلة ليست في تقليد السينما للمسرح، إنما في تخلي المسرح عن كلاسيكيته، ومتطلباته الشعرية، وأدواته الكلامية، لمصلحة الإثارة البصرية والاستعراض المسرحي، صحيح أن هنالك لغة في الجسد والموسيقا والحركة والإيقاع، ولكنها لن تغني أبداً عن العبارة، التي يتصبب منها إبداع السبك ودم المخيلة، فهل تهرم اللغة؟ هل تموت؟ هل يتنازل المسرح عن العصا السحرية؟

لك أن تغمض عينيك إذاً، لكي تلتقط اللوحة عبر الكلمة وحدها، وترى الكلام حراً، وطليقاً بلا شاشات ولا لقطات ولا محسنات تكنولوجية، كأنه لغة عضوية تنهمر من القمر والشجر والمطر، طازجة كالروح.

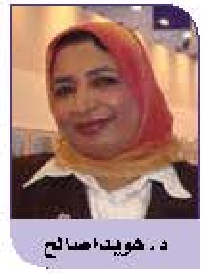
النص البصري البديل عن النص المسرحي الأم يسخر التقنيات وعوامل الإنتاج والإخراج على حساب الشعرية

هل يمكننا أن نعتمد على المسرح في عصر السينما والصورة كمجال حداثي للتجريد الجمالي؟

إنتاجات ضخمة تدمج بين السينما والمسرح في عالم الإبهار عبر تحويل الدلالات الإيحائية للعمل السينمائي إلى لغة مسرحية

غواية اللغة الشعرية في رواية

(بانسيه)



د. هويدا صالح

ثمة روايات من العتبة القرائية الأولى، يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ تصنيفها ضمن (الأدب النسوي)، ولكن بالقراءة المتأنية لها، قد نفارق هذا التصنيف تماماً، بل ونغامر بتصنيفها ككاتبة ذكورية (فحلة)، برغم أن كاتبتها امرأة. وقد نكتفي بأن نصنفها ضمن ما يُسمى بالأدب النسائي، فالتعريف البسيط له، هو ما تكتبه المرأة، بغض النظر هل يصدر للقارئ خطاباً نسوياً أم خطاباً ذكورياً.

ومن الروايات التي توهم بنسوية الخطاب في المستوى الأول لها، هي رواية (بانسيه) للكاتبة السورية عبير العطار، والتي صدرت أخيراً عن سلسلة (طيوف) التي تصدرها دار (يسطرون) بالقاهرة. وأقول توهم بالنسوية، لأنه بالتأمل لمستوى الخطاب في النص، قد يكون ثمة قول مغاير لما قد يتصوره بعضهم من أنها تحمل خطاباً نسوياً، على الرغم من أن الناقدة عبير خالد يحيى، كتبت دراسة نقدية نُشرت في نهاية الرواية، حاولت أن تثبت فيها أن الرواية تدخل في ما يمكن أن نطلق عليه بالأدب النسوي، بل وبالغت حين رأت أن الرواية غيّرت لديها كلّ المفاهيم التي قرأتها في الأدب الأنثوي، حيث تقول: (وقفت عند خط رسمته تلك الروائية بعبقرية وحرفية، فهي روائية متفوقة وضعت خطاً واضحاً بين الأنوثة والرجولة، ولم تقرّ التناصف الأنثوي بعدالة القول، بل بسلوك الممارسة، والتناصف الفكري بشكل فلسفي، وجدلية تستحق الوقوف والتأمّل).

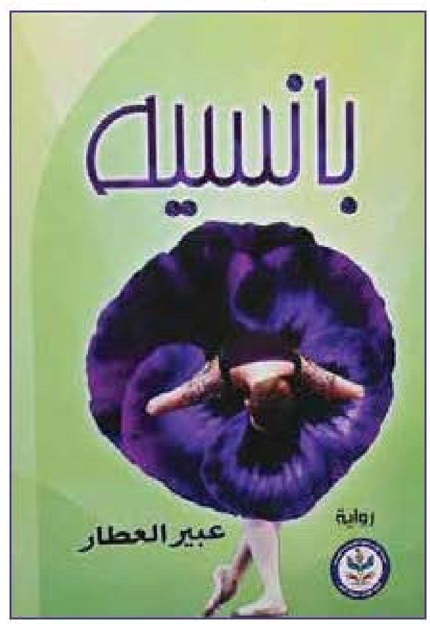


لكن دراسة الناقدة يحيى، الملحقة بالرواية، انتهت دون أن تجيب عن تساؤل: كيف غيرت رواية (بانسيه) من مفاهيمها التي قرأتها عن الأدب الأنثوي؟ وظل هذا القول الذي بدأت به دراستها النقدية عن الرواية معلقاً دون إجابة.

وبقراءة رواية (بانسيه)، يمكن لنا أن نضعها في المستوى الأول من الكتابة الأنثوية، التي تعتمد البوح والتشكي واعتماد لغة مهادنة عاطفية وهشة، لا تتعدى الحديث عن الذات المهزومة والمستلبة، وتعتمدها نسبة واسعة من هاويات الكتابة المبتدئات، أو الكاتبات منتجات الروايات العاطفية المتشكية.. وتحفل الساحة العربية بالكثير من هؤلاء الكاتبات، اللائي يمكن حصرهن في خانة كتابة الأنثى، ويتفشى نمط كتاباتهن الهشة، راهناً على مواقع التواصل الاجتماعي بمباركة من بعض الذكور.

تحكي الرواية قصة البطلة (بانسيه) وعلاقاتها بأسرتها من ناحية، وزوجها من ناحية أخرى، ولكن الكاتبة تعطيها وضعية مثالية، وتمنحها عالماً مصنوعاً مبنياً على رؤية رومانسية للعالم. فـ(بانسيه)، العالم كله يقف ضدها ويحاول أن ينال منها، وهي النموذج المثال التي لا تعرف الأخطاء ولا العثرات، المكتملة إنسانياً وأنثوياً.

إن الكاتبة عبر صوت بطلتها (بانسيه) ترفض السلوك السلبي للمرأة تجاه كل ما يتصارعها. تصبح (بانسيه) نموذجاً إيجابياً للمرأة، لا تقترف الأخطاء تقريباً، في مقابل نموذج آخر للمرأة هي أختها (عائشة) التي تعتبر رمزاً إنسانياً سلبياً، تقرّ التنصل من العلاقات الإنسانية ببديل المصلحة، فينتج عن هذا الصراع أن تُودِع أمّها بيت المسنين، وهذا الصراع قوامه الخير المتمثل



بالبطلة (بانسيه) والشّر المتمثل بـ(عائشة).

كما تصور الكاتبة نموذجاً سلبياً للرجل في شخصية (نبيل) زوج (بانسيه) غير المخلص لها، وهي تعلم ذلك، ويظل الصراع قائماً، ويواصل نبيل تعذيبها وإلحاق الأذى بها، حتى يطلقها، وتتزوج بعدها من سامي الذي حاول أن يعوضها معاناتها مع نبيل.

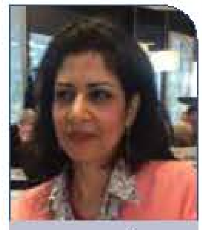
ومن خلال شعرية اللغة، شعرية العالم؛ تعتمد الكاتبة على رؤية رومانسية للعالم، فنستطيع أن نصنفها ضمن الكتابات الرومانسية التي ترى العالم برؤية مثالية، يغلفها الحزن والشجن، وتدفع الشخصيات إلى الغوص داخل الذات، وكتابة همومها ومشاغلها. وهذه الرؤية الرومانسية، استدعت بالضرورة لغة شعرية تعتمد على الميراث البلاغي القديم الذي يسمى نصوص البوح.

وربما ما دفع الكاتبة إلى استخدام هذه اللغة الشعرية، كونها شاعرة لها عدد من الدواوين الشعرية. لكن هذه اللغة الشعرية لها مضارها على تشكيل السرد الروائي، فهي تغيّب الأحداث كثيراً لصالح اللغة المحلقة، فوقوعها في فخ وغواية اللغة الشعرية، جعلها لا تلتفت للتشكيل السردي، عبر اللغة المشهدية البصرية التي يفيد منها كتاب الرواية.

ومن مضار اللغة المجازية الشعرية أيضاً، أن الكاتبة تنشغل بها عن تشكيل ملامح الشخصيات النفسية والشكلية، حتى إن القارئ يجد نفسه يقرأ نصاً شعرياً طويلاً على لسان شخصية من الشخصيات، ولولعها بالمجاز اللغوي يفرط عقد التشكيل الدرامي من النص. كما أن إفراط الكاتبة في استخدام اللغة الشعرية، جعلها تخلق المنطقية، حينما تضع على لسان بعض الشخصيات حواراً بلاغياً متعالياً، لا يصلح أن يصدر من الشخصية.

(نجيب محفوظ بختم النسر)

كتاب يُضيء خفايا محفوظية



د. أمل الجمل

(الوظيفة عطلتني وأفادتني.. أخذت الكثير من وقتي الذي كان يمكن أن أخصصه للأدب، لكن من ناحية أخرى أتاحت لي فرصة التعرف إلى مواقف ونماذج بشرية عديدة، كان لها أثر في ما كتبت، كما أنها أعانتني على مواجهة الحياة).

الرأي السابق منسوب للأديب المصري نجيب محفوظ ضمن حوار أجراه معه جمال الغيطاني، والذي أعاد اقتباسه طارق الطاهر في كتابه الأحدث (نجيب محفوظ بختم النسر) أحد إصدارات مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة في دورته الأخيرة.

الكتاب يستند أساساً إلى سبعين وثيقة من بين أكثر (٣٥٠) وثيقة تنشر للمرة الأولى من الأرشيف الوظيفي لنجيب محفوظ في المؤسسات الحكومية التي عمل بها. من خلالها يحاول مؤلف الكتاب قراءة كثير من الدلالات المميزة لشخصية



طارق الطاهر



الموظف، الذي كأنه الأديب المصري الحائز جائزة نوبل، وتأثير تلك الشخصية بكل بلاغته ونزاهته وتفكيره الفلسفي في العمل الإداري، الذي استمر فيه نحو (٣٧) عاماً، ولماذا أخفى موهبته الأدبية، وتكتم أنه يكتب القصص والروايات عن زملائه في الأوقاف على مدار (١٧) عاماً؟

حاول المؤلف تلمس خطوات نجيب محفوظ، رابطاً بين تلك المسيرة وبين إبداعه، فهو مثلاً عندما يعثر على أوراق تخص سحب ترقية وظيفية، كان قد أبلغ بها نجيب، وذلك حتى يتم منحها لموظف آخر، يتتبع طارق الطاهر ردود فعل محفوظ إزاء ذلك سواء في ما يتعلق بالقضاء، أو الأدب، وكيف نفّس عن ذلك الغضب في أعماله الروائية، فرسم شخصية الموظف الشاذ. لكن طارق الطاهر يترك الباب مفتوحاً، إذ لا نعرف على وجه اليقين من الذي رفع القضية، فقد امتنع محفوظ عن القيام بذلك.

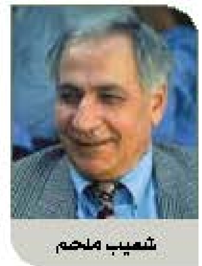
يتوقف المؤلف أمام السمات، التي ميزت شخصية نجيب محفوظ، خصوصاً الوظيفية، والتي تعامل فيها مع مختلف طبقات الشعب، وصولاً إلى الوزراء، خصوصاً ثروت عكاشة الذي رشحه لتولي مهام الرقابة على السينما، في ظل اعتراض الرئيس جمال عبدالناصر، ولماذا أصر ثروت عكاشة على هذا الترشيح؟ ثم يتطرق إلى انعكاس ذلك على حياة ومؤلفات محفوظ.

وهو أثناء ذلك يستعين بالوثائق الخاصة بحياة محفوظ كلها، والتي تتضمن شهادات، وأوراق المرتبات، والترقيات، والعلاوات، وطلبات الإجازات السنوية، التي كان حريصاً عليها بدرجة لافتة، كذلك التقارير الوظيفية. هذا إلى جانب الاستعانة بمراجع أخرى تُلقي الضوء على أسباب حرمان نجيب محفوظ من التعيين للتدريس بالجامعة، بسبب اسمه.

(نجيب محفوظ بختم النسر)، كتابٌ مهما تحفظنا على أشياء فيه، لكنه كتاب ممتع في قراءته، فيه كثير من التفاصيل والمواقف، يمكن عبرها قراءة تفاصيل الحياة السياسية والمجتمعية بمصر آنذاك. كذلك يُعتبر الكتاب مادة خصبة لقراءة جديدة مستقبلية، ودراسة أخرى عن نجيب محفوظ الموظف والمبدع.

ظل الريح

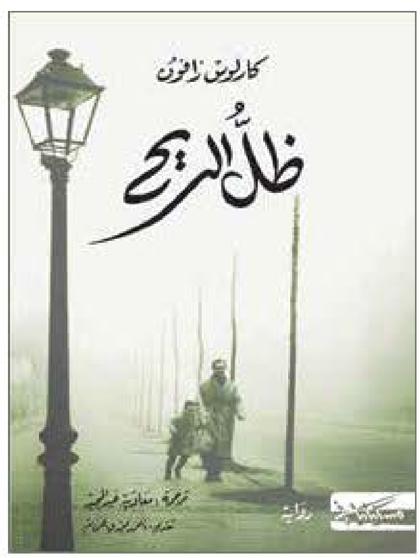
الكتاب: ظل الريح
المؤلف: كارلوس زافون
ترجمة: معاوية عبدالمجيد
الناشر: مسكيلياني للنشر- تونس- ٢٠١٦


شعيب ملحم

رواية ظل الريح، هي التي أوصلت الروائي المبدع الإسباني كارلوس زافون إلى العالمية، فقد نشرت في (٤٥) دولة وترجمت إلى أكثر من (٤٠) لغة عالمية، ففي بريطانيا وحدها بيعت مليون نسخة فور ترجمتها ونشرها باللغة الإنكليزية، لكن هذه الشهرة لم تأت فجأة، فهو معروف برواياته الموجهة للأطفال والبالغين ونال عدة جوائز، ومنها (أمير الضباب ١٩٩٣)، و(قصر منتصف الليل ١٩٩٤)، و(أضواء من سبتمبر ١٩٩٥) وغيرها.

بهذا التعريف الموجز عن الكاتب، يمكن الدخول إلى عالمه في (ظل الريح) عنوان شاعري ومثير للتساؤلات.

يجب الاعتراف أولاً: أنه من الصعب اختصار رواية كهذه لأنها ستشوه جمالياتها وسحرها، وثانياً: أنها رواية كثيفة ومكثفة، بشخصياتها المتعددة والغنية بحيواتها



وعمق دلالاتها التي تفصح بها عن مكنوناتها، فلا تجد فيها شخصية ثانوية أو هامشية، فلكل منها متسع الرئيسية والعارضة، بحيث تبدو هذه الشخصيات كلاً متفاعلاً في إيقاع فني وأسلوب ساحر، يجمع بين أساليب غابرييل غارسيا ماركيز، وأمبرتو إيكو، وخورخي بورخيس، دون أن يكون متورطاً بتقليد أحدهم، ولكنه يتفرد بأسلوب يبتكره لنفسه، فهو لا يبتعد عنهم ولا يقلدهم.

زمن الرواية هو ثلاثينيات وأوائل أربعينيات القرن الماضي، والمكان هو برشلونة الإسبانية، وتحديداً أحياؤها القديمة، التي يعود زمن بنائها إلى القرن التاسع عشر، فالطراز القوطي في الفن المعماري، وفي الأدب أيضاً. أما الحكاية الرئيسة في الرواية؛ فتتمثل في البحث عن كاتب إسباني مغمور (خوليان كاراكس) هاجر إلى فرنسا ثم عاد وله رواية (ظل الريح) التي لا يوجد منها إلا نسخة واحدة، أما الباقي؛ فقد تم إحراقه. وهكذا.. فإن المراهق دانيال وهو ابن صاحب مكتبة، يعثر على هذه النسخة ومن ثم يودعها في مكتبة (مقبرة الكتب المنسية)، لكن ظل يلاحق أثر المؤلف، من مكان لآخر، ويتسلل إلى معارفه، بعضهم قال إنه قتل، أو مات أو إنه لايزال حياً، ولكن؟!

الرواية تزخر بشخصيات متعددة الأعمار، من الفتيات إلى العجائز اللواتي يقمن بدور العجزة ومن الدونات الثريات، أو اللواتي أفلسن، إلى المتشردات، ولكل منهن قصتها، وحالات العشق والخيانة والانكسار، وترسبات الحرب الأهلية الإسبانية وظلالها التي لاتزال في نفوس الناس: كلارا، بيا، برناردا، بيتلوب، نوريا.. فتيات ونساء عرفن كاراكس، وتمر في ذاكرتهن، أيضاً الدون أذا كيثو، جوستابو برسلوه، والدون الدايا، الذي تحول قصره فيما بعد إلى مقر لوكالة إعلانات، بينما لاتزال أصداء خطوات كاراكس وحبيبته كلارا تتردد في أرجائه.

لا تكاد تخرج من حبكة بوليسية، أو غرامية، أو اجتماعية، حتى ينقلنا زافون إلى حبكة أخرى، وإلى مشاهد ساحرة، ومعقدة ببراعة عجائبية، وأسلوب يدفع القارئ، أو بالأحرى يجذبه إلى المتابعة، دون إحساس


كارلوس زافون

بالملل أو التعب، دون إغفال تعليقات وآراء بعض الشخصيات المثيرة، كقول (فيرمن) صديق دانيال الذي يرى أن التلفزيون هو المسيح الدجال.. وفي غضون ثلاثة أو أربعة أجيال قادمة سوف يتقهقر الكائن البشري إلى بربرية القرون الوسطى، لن يفنى العالم بسبب قنبلة نووية كما تقول الصحف، بل بسبب الابتذال والإفراط في التفاهة، التي ستحول الواقع إلى نكتة سخيفة..

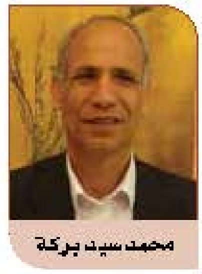
أما (ميغل) المتعلق بعالم النفس سيجموند فرويد وأطروحاته؛ فإنه سيورث خوليان كاراكس كل ما يملكه، باستثناء أحلامه، وعن الصراع الذي تركته الحرب الأهلية الإسبانية، وأثرها في الأطراف المتصارعة، فيمكن أن تلمسه لدى البروفيسور فيلازغير الذي يرى أن اليساريين لا يستحمون منذ أن سقطت الجمهورية.

رواية تنتقل فيها من الحبكة البوليسية، والرومانسية أيضاً، وكما يقول أحمد مجدي همام في تقديم الرواية: (تظن أن زافون قد أراحك من لهاث الركض وراء الأحداث، لتجد نفسك في مضمار آخر، لا تدري متى يعيدك إلى الأول، وأنت مستمتع بالضياع.. إنها صفة الساحر)

للريح صوت، ولكن ليس ظل، فهل أراد زافون أن يقول لنا إن الحياة وهم نشعر به ولكننا لا نراه إلا شبحاً كخوليان كاراكس الذي يطارد نسخته الوحيدة ليحرقها؟ أم أننا صدى للواقع نحاول عبثاً الإمساك به، ولكننا كما يقال نحصد قبض الريح؟

لا شك أن رواية كهذه، كما يقول الكاتب التشيكي الفرنسي ميلان كونديرا: (على من يملك القدر الكافي من الجنون ليستثمر في كتابة الروايات، أن يكتبها بطريقة تجعل اقتباسها متعذراً، أي غير قابلة لأن تروى، لأن الروايات الجيدة يصعب تلخيصها).

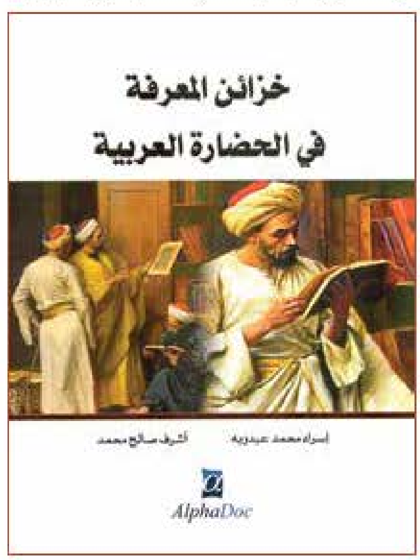
خزائن المعرفة
في الحضارة العربية


محمد سيد بركة

يتناول كتاب (خزائن المعرفة في الحضارة العربية)، للدكتورة إسراء محمد عبد ربه والدكتور أشرف صالح محمد سيد موضوع المكتبات الشخصية (الخاصة) في مصر والشام والأندلس، خلال الفترة من القرن الأول الهجري حتى القرن الثاني عشر، مع ذكر نماذج لتلك المكتبات على مستوى الأفراد البارزين أو عامة الناس، إذ إنها تعطي صورة صادقة لمدى اهتمام الخاصة والعامة في مصر والشام والأندلس بالفكر والعلم، ما يجعلها من أهم مقاييس تقدم ورقي الحضارة الإسلامية في تلك البلدان.

وقد عرفت الحضارة الإسلامية أنواعاً متعددة من المكتبات، وانتشرت هذه المكتبات في جميع أرجاء الدولة الإسلامية، فوجدت المكتبات في قصور الخلفاء، وفي المدارس، والكتاتيب، والجوامع، وكما وجدت في عواصم الإمارات، فقد وجدت كذلك في القرى النائية والأماكن البعيدة.

وعلى الرغم مما قيل في أصالة الحضارة العربية الإسلامية المتنوعة والمليئة بمختلف التيارات الفكرية، والخصبة بظواهرها، التي امتدت في عالم واسع جداً، واتهامها بافتقادها الحيوية، أو ما نسب إليها من التقدم الباهر، فإنها من دون شك تظل أماً من أمهات الحضارات، ومرحلة من مراحل التطور الإنساني. وهذه الحضارة التي تعددت أصول نشأتها وتكاثرت تفرعاتها، اعتبرت الكتاب هادياً لها وكنزاً، فاعتمدت عليه، واهتمت بنشره بشكل فاق بهذا المجال كل الحضارات السابقة، فلا تقاربها حضارة أخرى في عدد الكتب التي انتشرت في العالم زمن حكمها.



فقد ظهرت المكتبات في الإسلام وتطورت، نتيجة لانتشار العلم والمعرفة، وازدهار حركة التأليف والنقل والترجمة، ومرت هذه المكتبات كالمجتمع الإسلامي بعدة مراحل في أطوار نموها المختلفة، حيث بدأت بذرة متواضعة، وما لبثت أن ازدهرت ونضجت وأينعت، وواكبت المجتمع الإسلامي في ازدهاره وتقهقره. كما لعبت المكتبات دوراً مهماً ورائداً في تطوير المجتمع ودفعه إلى التطور، وصارت المكتبة الإسلامية مرآة تعكس حياة المسلمين، وتظهر فيها الحياة الواضحة المشرقة في جميع جوانبها.

وقد أدى حب المسلمين للكتب والعلم دوراً أساسياً في قيام تلك المكتبات، فشغفُ المسلمين بالكتب لم يكن وقفاً على فئة محدَّدة من المواطنين، بل كان يشمل كل الطبقات؛ من خلفاء وملوك وعلماء وعامة الناس، حتى إن متوسط ما كانت تحتويه مكتبة خاصة لعربي مسلم في القرن الرابع الهجري إن أكثر مما تحتويه كل مكتبات الغرب مجتمعة.

ومن أشهر المكتبات في الحضارة الإسلامية؛ مكتبة بغداد بيت الحكمة، ومكتبة دار الحكمة في القاهرة الفاطمية، أما المكتبات الخاصة فقد انتشرت في جميع أنحاء العالم الإسلامي بشكل واسع وجيد، ومن أمثلتها مكتبة الخليفة المستنصر، ومكتبة الفتح بن خاقان، الذي كان يمشي والكتاب في كمّه ينظر فيه، ومكتبة ابن العميد وزير آل بويه الشهير، وقد ذكر ابن مسكويه المؤرخ الشهير، أنه كان خازناً لمكتبة ابن العميد، قال ابن مسكويه: اشتغل قلب الوزير ابن العميد بدفاتره، ولم يكن شيء أعز عليه منها، وكانت كثيرة، فيها كل علم وكل نوع من أنواع الحكم والآداب.

ومن أشهر المكتبات مكتبة قرطبة التي أسسها الخليفة الأموي الحكم المستنصر بالله سنة (٣٥٠هـ/٩٦١م)، هذه المكتبة عُني بها


أشرف صالح محمد

موظّفين للعناية بشؤونها، وجمع فيها النساخ، وكلف لها عدداً كبيراً من المجلدين، وقد ظلّت محطّ أنظار العلماء وطلاب العلم في الأندلس، وقد وفد إليها الأوروبيون للنهل من معينها، والتزوّد من علومها، وقد كانت عدة الفهارس التي فيها تسمية الكتب أربعاً وأربعين فهرسة، في كل فهرسة عشرون ورقة ليس فيها إلا ذكر الدواوين فقط وأيضاً مكتبة بني عمار في طرابلس الشام، وكان لهم وكلاء يجوبون العالم الإسلامي؛ بحثاً عن الروائع لضمها إلى المكتبة، وكان بها خمسة وثمانون ناسخاً، يشتغلون بها ليل نهار في نسخ الكتب.

كذلك أنشأ الخلفاء والولاة والعلماء مكتبات (المدارس/الكليات)، تلك المدارس التي انتشرت في كل بقاع العالم الإسلامي، وقد أُلحقت بمعظم المدارس مكتبات خزائن كتب لتكون مرجعاً لطلبة العلم، ليقفوا على آخر ما صنّف في فنون العلوم والآداب حتى عصرهم، وتسابق السلاطين والعلماء بل والمجتمع المدني من كبار التجار والمحسنين، بل وحتى المحسنات من الأميرات والعالمات وغيرهن في إنشاء هذه المؤسسات، فنور الدين محمود بنى مدرسة في دمشق وألحق بها مكتبة، وكذلك فعل صلاح الدين، أما القاضي الفاضل وزير صلاح الدين فقد أسس مدرسة في القاهرة سماها الفاضلية، وأودع فيها نحو مئتي ألف مجلد مما أخذه من خزائن الفاطميين.

وفاقت مكتبات الجوامع في الأندلس نظيراتها في المشرق الإسلامي، ويعد المسجد الكبير في قرطبة واحداً من أكبر الجوامع وأعظمها، وقد احتوى هذا المسجد الشهير الذي أنشأه الخليفة الأموي عبدالرحمن الداخل سنة (١٧٠هـ/٧٨٦م) على مجموعة كبيرة من الكتب والمصاحف، والتي دمر معظمها إبان اجتياح قوات الملك فرديناند الثاني سنة (٦٣٤هـ/١٢٣٦م)، وقد أشار المؤرخ المقري إلى تلك الواقعة ذاكراً بأنه كان من بين المصاحف التي أحرقت على يد القوات الغازية المصحفُ الذي خطّه الخليفة عثمان بن عفان، رضي الله عنه



نواف يونس

في الحاجة إلى ثقافة فعل الخير

يقولون إن أجمل ما في الحياة.. أن تفكر بالآخرين وأنت تستمتع بها، وأن تقدم نفسك للعالم بقدر ما يمكنك من العطاء الإنساني نحو أخيك الإنسان، الذي اختاره الله تعالى خليفة له في الأرض دوناً عن كل الكائنات. وكما ترى: هي أشياء صغيرة وبسيطة ولكن لها قدرة كبيرة على التغيير والتعبير عن إنسانيتك في هذه الحياة، التي نتشارك فيها جميعاً، مهما اختلفت ثقافتنا الدينية والاجتماعية والفكرية.. فنحن كبشر نشترك في حضارة إنسانية واحدة، برغم تعددنا، لذا لا يقدر أي منا أن ينسب لنفسه الفضل في ما حققته البشرية من إنجاز حضاري شاركنا فيه جميعاً، أو أن نستطيع أن ننسبه إلى جنسية واحدة أو دين بعينه أو شخص بمفرده.

في شهر رمضان الفضيل الفائت، وتحديداً في ليلة السابع والعشرين المباركة، دق بابي صاحب البقالة التي في أسفل البناية التي أسكنها، وأخبرني بأن شخصاً يسأل عني، فنزلت معه لأجد سائق سيارة نصف شاحنة مليئة بالمواد الغذائية، مع رسالة من أحد رجالات الخير في الإمارات، يخبرني فيها بأنه ائتمنني على توزيع هذه المواد الغذائية على من أراه محتاجاً ممن حولي، إضافة إلى مبلغ من المال، وأنه على سفر وسيراني عند عودته.. وأسقط في يدي.. إنها مسؤولية كبيرة ألقيت على كاهلي من رجل كريم بعطائه على كافة مستويات مجتمعه.

فكرت ملياً وبادرت على الفور، وطلبت من البقال أن ينزل المواد الغذائية من السيارة إلى دكانه، وسألته عمن قصّر في دفع ديونه من الزبائن القاطنين حولنا، دخل الرجل وفتح درجه وأخرج دفتر الحسابات، وجمع وطرح وقسّم، ليقول لي قيمة المبلغ المستحق عليهم، والمفاجأة أن المبلغ الذي أرسله رجل الخير الإماراتي، يطابق تماماً المستحقات المتأخرة.. ربما يزيد أو ينقص قليلاً.. ثم طلبت منه الاتصال بهؤلاء المحتاجين ودعوتهم إلى محله، ليوزع عليهم بالقسطاط هذه المواد الغذائية.. وكانوا من جنسيات وأديان وأعراق وألوان مختلفة من البشر.. جلست أراقب الأمر.. لقد ارتسمت على ملامحهم جميعاً علامات السعادة، عندما وزع عليهم حصصهم وأخبرهم بأن فاعل الخير قد أسقط عنهم ديونهم في هذه الليلة المباركة.. بل إن بعضهم بكى من فرط التأثر.

وجال في خاطري في نفس اللحظة، ذلك الملياردير الأمريكي تشاك فيني.. وهو إنسان كان يعيش في شقة عادية، وتبدو ساعته ككل ساعاتنا.. غير ثمينة، ولا يمتلك سيارة، بل يفضل الانتقال في حياته وعمله بواسطة وسائل المواصلات المتعددة، ومن ملابسه تظن أنه أحد الناس البسطاء العاديين، لا يشتري أو يرتدي الأشياء الثمينة باهظة الثمن كغيره من أصحاب الملايين في مختلف أنحاء العالم.. تشاك فيني، كان مقتصداً على نفسه، لكنه ليس بخيلاً.. هو على العكس من ذلك.. كريم على إخوته في الإنسانية، حيث تبرع خلال حياته للجامعات والمراكز العلمية والمرضى والمجتمعات الخيرية والأطفال.. بأكثر من ثمانية مليارات دولار.. ولم يشأ أن يعلن عن ذلك، إلا أن وسائل الإعلام كشفت وتابعت أعمال الخير التي قام بها بعد رحيله عن دنيانا.

لدينا في تراثنا الإنساني العربي والعالمي، الكثير من الأمثلة التي نقتدي بها لتحقيق إنسانيتنا عن طريق فعل الخير، وفي مقدمتها قول رسولنا الكريم: (.. ومن كان معه فضلُ من زادٍ فليَعُدْ به على من لا زاد له).. ما يحتم علينا أن نقر دون مكابرة بأننا لو لم نتلقَ العون والدعم والمساندة من شخص آخر في حياتنا: هو أب أو أم أو أخت أو صديق أو إنسان قريب أو بعيد.. لما كان لنا أن نحتفي بوجودنا ونجاحنا في هذه الحياة.. لأن هؤلاء النبلاء من البشر هم من يسعون من أجل عالم آمن لا ظلم فيه ولا فساد ولا كراهية، هؤلاء النبلاء من البشر هم من يرسخون ثقافة العطاء، هؤلاء النبلاء من البشر هم من يجسدون القيم الجميلة والأخلاقية في حياتنا.. قيم كبيرة بمعناها وتأثيرها في النفس البشرية واحترام إنسانية الإنسان فينا.. ولولا هؤلاء النبلاء هنا وهناك.. لصارت الحياة جحيماً لا يطاق لكثير من الناس.

ما كان لنا أن نحتفي بوجودنا ونجاحنا في الحياة لو لم نتلق المساعدة من شخص ما